Musikalische Dynamik und Agogik.

Lehrbuch

der

musikalischen Phrasirung

auf Grund einer Revision der Lehre

von der

musikalischen Metrik und Rhythmik.

Von

Dr. Hugo Riemann.

1884.

[illegible] | **St. Petersburg.**

Verlag von A. Büttner.

ig. Fr. Kistner.

Musikalische Dynamik und Agogik.

Musikalische Dynamik und Agogik.

Lehrbuch

der

musikalischen Phrasirung

auf Grund einer Revision der Lehre

von der

musikalischen Metrik und Rhythmik.

Von

Dr. Hugo Riemann.

1884.

Hamburg.
Verlag von D. Rahter.



St. Petersburg.
Verlag von A. Büttner.

Leipzig. Fr. Kistner.

Herrn

Dr. Bernhard Scholz

kgl. preuss. Professor

Direktor des Dr. Hoch'schen Konservatoriums der Musik

zu

Frankfurt a. M.

Hochgeehrter Herr!

Sie haben für meine früheren theoretischen Arbeiten ein so reges Interesse gezeigt, dass ich hoffen darf, Sie werden auch dem vorliegenden Buche Sympathie entgegenbringen und den Versuch, ein fast ganz brach liegendes Feld zu bearbeiten, mit Beifall begrüssen, auch wenn die Leistung hinter dem Willen zurückgeblieben ist. Darum nehme ich mir die Freiheit, das Lehrbuch der Phrasirung Ihnen zu widmen, und bitte Sie, in dieser Widmung zugleich einen Akt der Dankbarkeit dafür zu sehen, dass Sie durch begründeten Widerspruch gegen einige Aufstellungen meiner „Neuen Schule der Melodik“ mir kräftige Anregungen gaben, welche geeignet sind, mich bei weiteren theoretischen Untersuchungen vor Einseitigkeit zu bewahren. Leider war es mir nicht möglich, in jenem Buche, das Sie während der Drucklegung kennen lernten, noch die Ideen hinreichend zu verarbeiten, welche der Ausgleich unserer Meinungsdifferenzen zeitigte; Sie würden aber das vielleicht selbst nicht einmal gewünscht haben, da es wohl angezeigt war, das von mir aufgestellte neue Prinzip erst einmal konsequent und radikal zur Geltung zu bringen und eine verständige Kompensation der beiden einander gegenüberstehenden Methoden des Kontrapunkts der Zukunft vorzubehalten. Das hindert nicht, dass ich eine

solche Kompensation mir für die Praxis von dem Moment an zur Norm machte, wo mir zufolge Ihrer wohlmotivirten Einwände die Erkentniss aufging, dass ich auf dem besten Wege war, von dem Kompositionsschüler ein stetes reflektiren beim produziren zu fordern; ich trage kein Bedenken, die hohe Bedeutung der freien melodischen Erfindung ohne klar vorgestellte Harmonik hier ausdrücklich anzuerkennen. Dass letzten Endes zur Erklärung der kontrapunktischen Bildungen stets auf die Harmonik rekurrirt werden muss, gestehen Sie mir ja zu; dagegen bekenne ich gern, dass es als Ballast erscheinen muss, wenn man sich mit einer zu kontrapunktirenden Melodie stets ein harmonisches Schema mit vorstellt. Die Lösung des Problems, wie auf der einen Seite durch das Studium der Harmonik die Erkenntniss vertieft, das Feingefühl verschärft werden kann, ohne dass doch auf der andern Seite die Spontaneität der Konzeption leidet, ist nicht leicht, und erhoffe ich für dieselbe von Ihnen noch kräftigen Beistand. —

Das vorliegende Buch steht fast ausser Zusammenhang mit den Arbeiten über Harmonik; doch bringe ich wieder mancherlei neues, das nicht verfehlen wird, den Widerspruch herauszufordern. Hoffentlich gelingt es mir, in Ihnen dem Werkchen einen Fürsprecher zu gewinnen.

In aufrichtiger Hochachtung ergeben

der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.

Als vor einigen Jahren Rudolf Westphal's „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach" erschien (1880), war das Erstaunen kein geringes darüber, dass die rhythmische Theorie des Aristoxenos (4 Jahrh. v. Chr.) von einem geistvollen Philologen als Theorie der modernen Rhythmik vorgetragen werden konnte. Wenn auch die Lücken dieser „allgemeinen" Theorie nicht unbemerkt blieben, so konnte doch nicht in Abrede gestellt werden, dass wir von Aristoxenos vieles zu lernen hatten. Wenn impotenter Unverstand gegen Westphal auftrat, um die vorgeblich verletzte Ehre unserer zeitgenössischen Musiker zu vertheidigen, zu leugnen, dass die Rhythmik seit lange das Stiefkind der Musiktheorie ist und dass ganz wesentliche Wirkungen des Rhythmus zufolge mangelhaften Verständnisses, ja geradezu verkehrter Auffassung verloren gehen, so hat es doch auch nicht an Stimmen gefehlt, welche das verdienstliche und zeitgemässe von Westphal's Beginnen — eine Theorie der modernen musikalischen Rhythmik zu begründen durch Zurückgehen auf die gesunden Fundamente der antiken Theorie — anerkennend hervorgehoben haben, und ich freue mich, dabei einer der ersten gewesen zu sein. In wie weit Westphal zu seiner Arbeit durch Lussy's „Traité de l'expression musicale" (1873) angeregt wurde, mag dahingestellt sein; doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass die „mesures à cheval" (gleichsam rittlings über den Taktstrich reichende metrische Bildungen) bei Lussy eine grosse Rolle spielen und in meinen Augen das eigentlich verdienstliche des Buches sind, während die Accentuationslehre Lussy's sich durchaus auf einige Sätze aus Kalkbrenner's Klavierschule stützt. Welche Dimensionen die neu erstehende Literatur der Takt- und Phrasirungslehre annehmen wird, ist nicht abzusehen. Lussy selbst bearbeitete die Rhythmik neu*), auch Westphal hat eine neue Taktlehre unter der Presse, und anschliessend an meine Artikel

*) Le rhythme musical (Paris, 1883); das Buch ist allerdings im wesentlichen nur die Reproduction eines Kapitels des Traité de l'expression mit leichter Berücksichtigung von Westphal's Buch.

über Phrasirung in verschiedenen Zeitschriften hat Dr. C. Fuchs*) ein Buch über Metrik, Dynamik und Phrasirung ausgearbeitet.

Von Westphal's Darstellung im einzelnen bin ich nun freilich sehr abgewichen. — Die antike Terminologie habe ich gänzlich fallen lassen — ich habe mit meiner „Musikalischen Syntaxis" die Erfahrung gemacht, dass die Musiker das Griechische nicht lieben. —

Uebrigens waren es doch nicht allein die Bücher von Lussy und Westphal, was mich zu einer Neubearbeitung der Taktlehre anregte, man wird bereits in meiner „Musikalischen Syntaxis" (1877) Anläufe dazu finden. Wer der neueren musikalischen Journalistik aufmerksam gefolgt ist, wird noch gar manches zu nennen wissen, was geeignet war, in der bezeichneten Richtung anregend zu wirken; es ist von verschiedenen Seiten über Phrasirung, über die Bogenbezeichnung der Notenschrift, über Freiheit der Tempobehandlung**) etc. geschrieben worden, und ziemlich klar hat sich die Erkenntniss herausgebildet, dass da noch manches ziemlich im Argen liegt und einer gründlichen Revision bedarf.

Was aber schliesslich meine Pläne zur Reife brachte und meine Absichten zur That werden liess, war die Entdeckung, dass schon vor hundert Jahren einsichtsvolle Männer den Mangel unserer Notenschrift erkannt haben, welcher der Entwickelung des rhythmischen Auffassungsvermögens hemmend entgegenstand, nämlich das gänzliche Fehlen unzweideutiger Zeichen für die motivische Gliederung, die Phrasirung. In neuester Zeit hat man angefangen, den Legatobogen nach Möglichkeit als Zeichen der Phrasirung mit zu verwenden (Bülow, Lebert, Scholtz und Klindworth), hat aber damit nicht viel gebessert; es war daher alles Ernstes der Frage näher zu treten, ob wir nicht die Bezeichnung der Phrase zu einem integrirenden Bestandtheile der Notenschrift machen müssen, wie dies bereits im vorigen Jahrhundert D. G. Türk anstrebte. Da ich anderweit die bezüglichen Stellen aus Türk's „Klavierschule" (1789), sowie die noch älteren Erörterungen über Phrasirung von J. P. A. Schulz in Sulzer's „Theorie der schönen Künste" (1772) zum Abdruck gebracht habe (in meiner „Vergleichenden Klavierschule"***), in einem Artikel über Phrasirung im „Musikalischen Wochenblatt" 1883, No. 6 ff.†) u. s. w.), so begnüge ich mich hier mit dem blossen Hinweise. Mit ganz besonderer Auszeichnung muss ich aber noch eines Werkes gedenken, das, von den Zeitgenossen kaum beachtet und von den nachfolgenden Generationen längst vergessen, die Lehre von der thematischen Gliederung mit einer Klarheit und Umsicht abhandelt, die wir in den Werken der letzten 100 Jahre so schmerzlich

*) Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung (Danzig, W. Kafemann 1884). Mit Freuden begrüsse ich diesen wackeren Bundesgenossen! Möge das übermässige Lob, welches Fuchs meinen Leistungen spendet, nicht abhalten, die ganz vortrefflichen eigenen Gedanken zu würdigen, welche er mit Begeisterung für die Sache vorträgt!

**) Vgl. Dr. Otto Klauwell, Der Vortrag in der Musik (Berlin, 1883).

***) Hamburg, D. Rather (System, S. 40 ff.)

†) Wieder abgedruckt in dem oben genannten Buche von Dr. Fuchs.

vermissen, nämlich der „Anleitung zur Komposition“ von H. Chr. Koch (Rudolstadt, 1782, 1787, 1793, 3 Bde.). Da dieses Werk antiquarisch zu Schleuderpreisen zu haben ist, kann ich mir Citate ersparen, die sonst sehr umfangreich ausfallen würden.

Hatte ich ursprünglich die folgenden Abhandlungen geschrieben, um für die Aufnahme von Zeichen für die Phrasirung in die Notenschrift Meinung zu machen, so ist nun, nachdem sich wider Erwarten schnell ein hochherziger Verleger gefunden hat, der es wagte, eine in der neuen Weise bezeichnete Ausgabe in Angriff zu nehmen*), mein Buch zum Commentar dieser Neuerung geworden.

Die hohe Bedeutung des angestrebten Fortschrittes wird, hoffe ich, aus demselben zur Evidenz hervorgehen. —

Wer ein Haus bauen will auf einer Stelle, wo schon eines steht, der hat nur die Wahl, das alte einzureissen oder aber wenigstens umzubauen, wenn er sich nicht mit einer blossen Neu-Decoration begnügen kann. Ich komme daher bezüglich der Metrik und Rhythmik in die üble Lage, einreissen oder doch ziemlich radikal umbauen zu müssen. Ich muss mich wieder dem mehrfach erhobenen Vorwurf aussetzen, dass ich bei aller und jeder Gelegenheit Hauptmann angreife; denn Hauptmann ist es, der auch hier ein stattliches Haus aufgeführt hat. Der Ausdruck „angreifen“ ist ja freilich nicht am Platze; wenn ich, von ganz anderen Voraussetzungen ausgehend als Hauptmann, in der Harmonielehre hier und da zu anderen Formulirungen gelangte als er, so musste ich, wenn ich nicht seitens der Jünger Hauptmann's einfach ignorirt oder zur Korrektur auf diesen hingewiesen werden wollte, mich einigermassen mit Hauptmann auseinanderzusetzen und meine Ergebnisse gegenüber den seinen, andersgearteten, zu vertheidigen suchen. Nirgend aber habe ich unterlassen, Hauptmann's theoretisches Genie in das hellste Licht zu setzen und das, was mir an seiner Lehre unumstösslich erscheint, hervorzuheben; ich habe mich sogar stets zu seiner Nachfolgerschaft bekannt, obgleich ich leider sein persönlicher Schüler nicht mehr sein konnte. Aehnlich wie in der Harmonik geht es mir nun in der Metrik und Rhythmik: auch hier negire ich von Anfang an die dialektische Methode, welche zwar dem Werke Hauptmann's einen strahlenden Nimbus gegeben, aber doch letzten Endes sein Verständniss erschwert und seine Verbreitung verhindert hat, sodass sein Einfluss auf die Fortentwickelung der musikalischen Gemeinbildung merkwürdig gering geblieben ist. Man wird aber finden, dass ich auch hier Schale und Kern zu unterscheiden weiss und die Genieblitze, mit denen Hauptmann einige im Dunkel liegende Punkte der Metrik und Rhythmik beleuchtet hat, nicht übersehe: wenn ich auch das Haus selbst einreissen muss, so werde ich doch die unvergänglichen Quadern für meinen Neubau nicht unbenutzt lassen. Auch hier bin ich ein Schüler Hauptmann's im Geiste, und als rechter Schüler suche ich seine Lehre fortzubilden, seine Ge-

*) Hugo Riemann's Phrasirungsausgabe (Berlin, N. Simrock), 1. Band: Mozart's Klaviersonaten, kritisch revidirt und progressiv geordnet, mit Fingersatz und genauer Bezeichnung der Phrasirung. Der 2.—4. Band: Beethoven's Sonaten für Pianoforte, erscheinen gleichzeitig mit diesem Buche.

danken zu verarbeiten. Stillstand ist Rückschritt; wer nur Hauptmann's Worte wiederkäut, und zum Beweis eigener Aufstellungen sein Buch als Codex citirt, der braucht kein Papier zu vergeuden; Hauptmann's Darstellung ist breit genug, um keiner weiteren Exegesen zu bedürfen, am allerwenigsten solcher, die sich in derselben philosophischen Terminologie halten. Das Verdienst aber hat sich noch keiner (auch L. Köhler nicht) erworben, ohne Dialektik und ohne Parabolik eine gemeinverständliche Darstellung der Hauptmann'schen Lehre zu geben.

Mein Buch sollte ursprünglich den Titel eines Lehrbuches der musikalischen Metrik und Rhythmik führen; mehr und mehr erkannte ich jedoch bei der Arbeit, dass eine erschöpfende Lehre der Metrik und Rhythmik zu einer allgemeinen Theorie der musikalischen Gliederung, der Phrasirung werden muss. Die auf Schritt und Tritt sich ergebenden Bestimmungen für die Abschattirung der Tonstärke und des Tempo erschienen mir wegen ihrer Bedeutung für die musikalische Exekution wichtig genug, um schliesslich als Haupttitel den einer musikalischen „Dynamik und Agogik" zu wählen und somit darauf hinzuweisen, dass es sich hier um die Begründung einer gänzlich neuen Disciplin handelt. Wenn es nicht gelingt, das von mir aufgebaute System umzustossen, so scheint es mir ganz unerlässlich, dass die Konservatorien einen der Harmonielehre gleichberechtigten Specialkursus für Metrik und Rhythmik in ihren Lehrplan aufnehmen, da dieselben viel zu weitschichtig sind, um auch nach Erkenntniss ihrer vollen Bedeutung für die Praxis nur so nebenbei in der Lehre vom Kontrapunkt und in der Formenlehre mit abgehandelt zu werden.

Hamburg, im Sommer 1884.

Hugo Riemann.

Musikalische Dynamik und Agogik.

I. Kapitel.

Metrische Schemata in gleichen Werthen.

---

§ 1. Die Prinzipien der Metrik.

Moritz Hauptmann sucht in seiner „Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) eine philosophische Basis für den Aufbau der Lehre von der musikalischen Metrik zu gewinnen, indem er für die Hegel'schen Begriffe der Einheit, Trennung und Einigung Specialbestimmungen aufstellt, wie er sie auf dem Gebiete der Harmonik in der Octav, Quint und Terz gefunden zu haben glaubte. Der zweitheilige Takt ist danach bei ihm metrische Octav, der dreitheilige metrische Quint, der viertheilige metrische Terz. Ich habe schon früher*) darauf hingewiesen, dass, wenn man Hegelianer sein will, die Begriffe der Einheit, Trennung und Einigung doch auch in der Harmonik eine andere Anwendung zulassen, ja fordern, nämlich:

1. Ruhende Einheit (In-sich-sein): Ton.
2. Sich selbst gegenübertretende Einheit (Ausser-sich-sein): Partialtöne.
3. Einigung (Für-sich-sein): Klang.

oder erweitert:

1. Klang.
2. Partialklänge, werwandte Klänge.
3. Tonalität.

oder:

1. Consonanz.
2. Dissonanz.
3. Auflösung.

(Diese letztere, offenbar mit den vorausgehenden Auslegungen zusammenstimmende Anwendung giebt Hauptmann selbst a. a. O.)

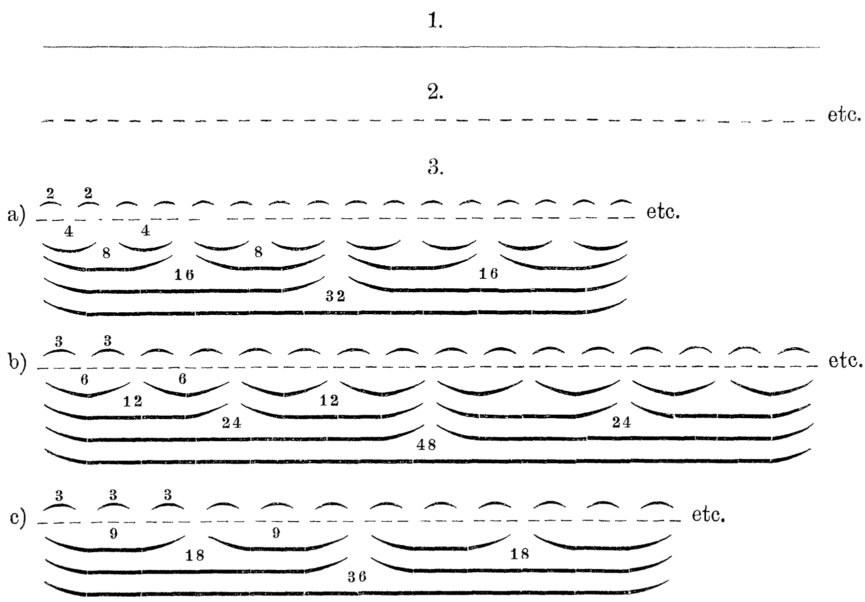
So müssen dieselben Begriffe auch in der Metrik etwas weiter genommen werden, als Hauptmann sie genommen hat, nämlich:

---

*) Musikalische Logik (1873).

1. Unterschiedslos fortklingender Ton, ungegliederte (aber tonerfüllte) Zeit.
2. Gleichmässig fortlaufende Reihe gleichlanger Töne, Zersetzung in lauter gleiche Einheiten.
3. Gruppenbildung von zunächst zwei (oder drei) enger aneinander geschlossenen Tönen, denen zwei (oder drei) andere gegenübertreten, wodurch grössere Gruppen entstehen, die einander ebenso entsprechen und mit der wachsenden Grösse eine deutlichere Sonderung erfordern.

Damit ist aber thatsächlich das ganze Gebiet der Metrik umschrieben. Eine graphische Darstellung dieser drei Grundbegriffe würde sich anschaulich in folgender Weise geben lassen:



u. s. w.

Es ist seltsam, wie man es hat unbemerkt oder doch für die Aufstellung der Grundlehrsätze der Metrik unberüchsichtigt lassen können, dass die Töne, welche als zu einer Gruppe gehörige aufgefasst werden, engeren Anschluss aneinander haben, während die Gruppen selbst loser aneinander gefügt erscheinen. Zwischen die einzelnen Gruppen schiebt sich nämlich ein sehr kleiner Zeitverlust, sei es eine in der Notenschrift nicht ausgedrückte und nicht ausdrückbare Pause, sei es eine irrationale Verlängerung der Schlussnote der Gruppe. Man versuche, auf der Orgel, die bekanntlich der Accentuirung, des Crescendo und Diminuendo nicht fähig ist, folgende Notirungen zu unterscheiden:



und



und beobachte, dass man, um den Takt kenntlich zu machen, die im folgenden durch Vierundsechszigstel-Noten angedeuteten kleinen Verlängerungen machen wird:



und



oder (besser):



und



Wann, wo und warum diese Zugaben zu machen sind, werden wir bereits im Verlaufe des gegenwärtigen ersten Kapitels zu untersuchen haben, während ergänzende Bestimmungen sich erst später (IX. Kap.) ergeben können. Wir werden bei Darstellung der metrischen Schemata durch Notenwerthzeichen die Grenzen der Gruppen mit einem kleinen Strich andeuten, den wir

das Lesezeichen (ı)

nennen wollen. Das Lesezeichen hat also nur den Zweck, direkt anschaulich dem Auge zu sagen, wie weit die Gruppen der zu engerer Einheit zusammengehörigen Töne reichen. In die Notenschrift eingeführt wird dasselbe zu einer wesentlichen Hülfe für das Treffen des rechten Ausdrucks*); der Spieler wird unbewusst die besagten kleinen Zeitzugaben an den rechten Stellen machen, wenn er nur angehalten wird, von Lesezeichen zu Lesezeichen abzulesen. Denn Niemand liest eine längere Tonreihe ungegliedert ab; wie man beim sprachlichen Lesen stets eine Anzahl Buchstaben zugleich oder doch in blitzschneller Folge abliest (der Elementarschüler silbenweise, der geübtere Leser wortweise), so fasst man auch beim Notenlesen ganze Tongruppen zu gleicher Zeit oder doch in sehr schneller Folge auf. Sollen diese Gruppen nicht dem Zufall und der Willkür überlassen bleiben (was — wegen der unausbleiblich sich einschiebenden Verzögerungen — für den Ausdruck verhängnissvoll sein würde), soll auch der dem Auge zunächst sich bietende Anhalt der Taktstriche und der gemeinsamen Querstriche der Achtel, Sechszehntel etc. nicht immer für die Umschreibung der Gruppen massgebend sein (wofür wir zwingende Verneinungsgründe bald genug kennen lernen werden), so bedürfen wir besonderer Zeichen, welche uns diese Klippen vermeiden lehren und die gewünschte Gruppentheilung unzweifelhaft bestimmen. Diese Zeichen sollen sein: für die kleinsten metrisch-rhythmischen Gebilde die Lesezeichen und für die grösseren die Phrasenbögen, für deren radikale Einführung an Stelle der jetzt üblichen planlos oder doch inkonsequent vertheilten sogenannten Legatobögen dieses Buch eintritt.

---

*) Vgl. meine Phrasirungsausgabe. Fürs Ausland empfehle ich als Uebersetzung des Wortes Lesezeichen: *guide, guida.*

§ 2. Dynamik und Agogik der metrischen Gruppen (Taktmotive).

Wie das Wesen des Harmonisch-Melodischen die Veränderung der Tonhöhe ist, so ist das Wesen des Metrisch-Rhythmischen die Veränderung der lebendigen Kraft, einerseits der Tonstärke (Dynamik), andererseits der Geschwindigkeit der Tonfolge (Agogik, Tempo). Wenn man gewöhnlich die metrisch-rhythmischen Verhältnisse mit Hülfe eines Instruments von indifferenter oder unveränderlicher Tonhöhe demonstrirt (Pauken- oder Trommelschläge, Klopfen auf den Tisch oder dergl.), so macht man damit allerdings die Gliederung der Zeit äusserst anschaulich, die Gliederung der tönend ausgefüllten Zeit aber doch nur ziemlich mangelhaft, sofern zwischen die den Beginn der Zeiteinheiten markirenden Schläge sich regelmässig Tonvacua, d. h. tonleere Zeiträume einschieben. Wenn auch der Pause, wie wir sehen werden, eine bedeutungsvolle Stellung in der Rhythmik zukommt (VI. Kap.), so ist doch diese Negirung des Tönens nicht ein derartig konstitutiver Theil musikalischer Formgebung, dass man ihrer für die Erklärung der embryonalsten Bildungen bedürfte. Das Lebenselement der Musik ist der Ton und das Nicht-tönen kann nur als Kontrast Bedeutung erlangen. Der Typus musikalischer Bewegung ist nicht das jedem Tone eine Pause nachsetzende Staccato, sondern das die Pause verbannende Legato.

Die historische Ursache der erwähnten falschen Behandlung der musikalischen Metrik ist die einfache Uebertragung der Theorie der poetischen Metrik auf die musikalische. Die Sprache kennt aber das ununterbrochene Tönen, den directen Zusammenschluss verschieden hoher Töne kaum, da die Mehrzahl der Konsonanten die Töne der Vokale thatsächlich unterbricht (*b, c, d, g, k, p, q, t, z*), während einige andere (*f, v, w, h, ch, s, sch*) an Stelle des Vokaltones ein tonlich indifferentes Sausen oder Zischen setzen; der Sprache ist also gerade das versagt, was ein Haupt-Lebenselement der Musik ist: das stetige Anwachsen und Abnehmen der Tonstärke auch beim Wechsel der Tonhöhe. Die Sprache kennt daher nur einen Wechsel stärkerer und schwächerer, oder wie man sagt: schwerer und leichter, accentuirter und accentloser Vokale und Silben.

Die verdriessliche Folge der ungenügend motivirten Uebertragung einer korrekten Theorie nicht-musikalischer Verhältnisse auf musikalische ist begreiflicherweise eine nicht korrekte Theorie dieser musikalischen Verhältnisse. Die Musik kennt die Veränderung der Tonhöhe ohne Unterbrechung des Tonstroms, ja sie lebt so recht eigentlich in dieser; sie kennt das stetige crescendo und diminuendo durch längere Tonreihen und entfaltet darin ihre ergreifendsten Wirkungen: wenn man aber die Kapitel der Musiklehren über Metrik und Rhythmik nachsieht, so findet man, dass stets nur von der Folge verschieden starker Töne die Rede ist, nie aber von dem Stärker- oder Schwächer-werden des Tönens. Die Dynamik ist bisher ein Kapitel für sich, ein *deus ex machina*, der zur Lösung der Konflikte und Unzulänglichkeiten der Theorie schliesslich citirt werden muss und citirt wird, aber an dem eigentlichen Aufbau keinen wesentlichen Antheil hat; allenfalls, dass man den auch nicht halbwegs zureichenden Hinweis findet, dass das crescendo sich gewöhnlich der

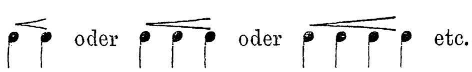
steigenden Tonhöhe und das diminuendo sich der fallenden zugesellt, dass jenes gewöhnlich dem Anfange, dem ersten Werden, dieses dem Ende, dem letzten Vergehen, dem Schlusse eignet. Und doch — wie deutlich wies diese letztere Erkenntniss darauf hin, dass alle musikalische Entwickelung, auch die nur weniger Töne, diese Elemente des Wachsens und Vergehens aufweist, dass Crescendo und Diminuendo die eigentlichen natürlichen Formen aller Tonverbindung sind, und dass alle die Instrumente, denen dieses wahrste musikalische Leben versagt ist, nur auf einer untergeordneten Stufe stehen, mit einem durch keinen andern Vorzug aufzuwiegenden Mangel behaftet sind.*) —

Die kleinsten Glieder, in welche sich musikalische Gebilde zerlegen lassen, die Tongruppen von zwei oder drei Einheiten, sind nicht Verkettungen übrigens unterschiedsloser Elemente, vielmehr repräsentirt jede derselben einen kleinen Organismus von eigenartiger Lebenskraft; mit Recht kommt ihnen daher der Name Motiv (Bewegungselement) zu. Das vollständigste Bild organischen Werdens und Vergehens geben diejenigen Motive, bei denen die Tonstärke zunächst wächst und sodann wieder abnimmt:

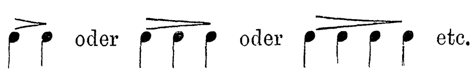


Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine *(selbstverständlich geringe)* Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden; die Gleichheit der Zeiteinheiten ist daher keine vollkommene, sondern eine unbedeutend modifizirte. Das wirklich genaue im Taktspielen (z. B. nach dem Metronom) ist ohne lebendigen Ausdruck, maschinenmässig, unmusikalisch.

Nicht alle metrischen Motive weisen aber beide Elemente — Wachsen und Vergehen — auf, sondern neben dieser allerdings vollkommensten und häufigsten Form behaupten auch die beiden andern möglichen eine erhebliche Bedeutung, die nur gesteigerte:



welche des diminuendo gänzlich entbehrt oder demselben doch nur eine sehr geringe Entwickelung auf dem letzten (stärksten) Tone gestattet — und die nur abnehmende, des crescendo entbehrende:



Wir wollen der Kürze wegen diejenigen Motive, bei denen der stärkte Ton der das Motiv beginnende ist, *an*betonte, die mit dem stärksten Tone

---

*) S. meine Vergleichende theor.- prakt. Klavierschule, System S. 12—14.

endigenden *ab*betonte nnd die den stärksten Ton inmitten eines crescendo und diminuendo einschliessenden *in*betonte nennen.

Die anbetonten Motive sind seltener als man gewöhnlich annimmt; während Hauptmann in ihnen die positiven Bildungen der Metrik sieht, muss ich sie im Gegentheil als negative bezeichnen, da das abnehmen, absterben doch ohne Frage das Gegentheil eines Werdens, einer positiven Entwickelung ist. Der ästhetische Werth der anbetonten Motive ist der der Ruhe, Leidenschaftslosigkeit. Dass die fortgesetzte Wiederholung von Diminuendo-Motiven das Interesse nicht dauernd beschäftigen kann, liegt wohl auf der Hand; wir werden daher finden, dass die anbetonten Motive einander selten oder nie in grösserer Anzahl folgen, dass vielmehr so bald als möglich zu anderen Formen übergegangen wird. Unsere Auffassung vollzieht aus innerem Bedürfniss diese Umdeutung selbst da, wo sie vielleicht nicht in der bewussten Vorstellung des Komponisten gelegen hat.

Die inbetonten Motive sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung in stetem Uebergange ohne schroffe Kontraste, ohne unvermitteltes wieder ansetzen und abbrechen ergiebt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung.

Aufregend wirken dagegen die abbetonten Motive; dieselben brechen auf dem Höhepunkte der Steigerung ab, um immer wieder neue Anläufe zu nehmen. Sie sind keineswegs selten, haben aber am meisten zu leiden unter der Verkümmerung des rhythmischen Auffassungsvermögens; Beethoven hat eine grosse Zahl Themen mit abbetonten Motiven geschrieben, die zufolge der leidigen Accenttheorie mit leidenschaftslosem Vortrag abgeleiert werden.

Der Höhepunkt der dynamischen Entwickelung fällt stets auf den Beginn, die Einsatzzeit eines Tones nicht aber auf dessen Mitte oder Ende*), und wenn einander mehrere Motive gleicher dynamischer Entwickelungsform folgen, so erscheinen die dynamischen Höhepunkte als die Schwerpunkte der Motive, als die Repräsentanten ihrer Einheitsbedeutung, als Zählpunkte höherer Ordnung.

Die Einordnung der Motive in den Takt wird die Ergebnisse dieser vorläufigen Betrachtung näher präcisiren und die praktische Bedeutung der angedeuteten Prinzipien der dynamischen und agogischen Schattirung deutlich hervortreten lassen.

§ 3. Der zweitheilige Takt.

Die unsere Notenschrift in kurze Abschnitte von wenigen Noten zerlegenden, das Liniensystem senkrecht durchschneidenden Taktstriche begrenzen nicht die in vorigen Paragraphen betrachteten Motive, geben aber doch einen Anhalt für deren Ausdehnung, sofern der Taktstrich die Stelle des dynamischen Höhepunkts des Motivs anzeigt. Die dem Taktstrich folgende Note bildet stets den Schwer-

---

*) Eine einzige Ausnahme s. § 34.

punkt des Motivs. Die Entfernung der Taktstriche von einander entspricht daher allerdings der Entfernung der dynamischen Hauptnoten der Motive und sofern nicht die Form der Motive wechselt, auch der Grösse der Motive; je nachdem aber die Motive anbetont, in- oder abbetont sind, füllen sie gerade das zwischen zwei Taktstrichen liegende Zeitintervall selbst aus, oder ragen aus einem Takt*) in den andern hinüber, auf beide gleichmässig vertheilt oder dem einen oder dem andern mit dem grösseren Theile angehörend.

Das zweitheilige Motiv kann nur zwei Arten der dynamisch-agogischen Schattirung aufweisen, nämlich:

 (abbetont) und

 (anbetont)

d. h. wir erhalten zweierlei Formen des zweitheiligen Taktes, die abbetonte (auftaktige)**)



---

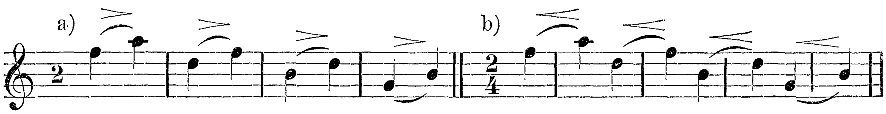
*) Das Wort Takt, vom lateinischen tactus (Berührung, Schlag), kam im 15.—16. Jahrhundert auf, statt des vorher üblichen tempus (Zeiteinheit) zur Bezeichnung der Zähleinheiten. In der ersten Periode der Mensuralmusik (12.—13. Jahrhundert) war die Brevis (unsere Doppeltaktnote) Zähleinheit und die Geltung der grössten Notenwerthe (Longa und Maxima) wurde nach Breven bestimmt; die Brevis selbst galt 1 tempus, die Longa 2 oder 3, die Maxima 4, 6 oder 9, die Semibrevis (der Gestalt nach unsere ganze Taktnote, dem Werthe nach aber etwa unser Achtel) $^1/_2$ Zählzeit. In der zweiten Periode (14.—16. Jahrhundert) rückte allmählich die Semibrevis zum Werthe der Zähleinheit auf und die grösseren Notengattungen wurden seltener; man fing an, den Werth der Brevis am Werthe der Semibrevis zu bestimmen (2 oder 3 Semibreven) und nannte die neue Zeiteinheit nicht tempus (das würde zu Konfusionen geführt haben), sondern mit dem neuen auf die Thätigkeit des Kapellmeisters hinweisenden Namen tactus. In Sebald Heyden's „Ars canendi" (1537) finden wir bereits für die dreitheiligen Taktarten auch die Minima (unsere Halbe) als Zähleinheit ebenfalls mit dem Namen tactus. Mit dem Abkommen der Tripelgeltung der Noten ohne Punkte verblieb aber die Benennung tactus einzig der Semibrevis, auch als in der folgenden Periode (etwa 1600) vermuthlich zufolge Gewöhnung der Organisten an die Tabulaturschrift allmählich das Viertel (die Semiminima) zur Zähleinheit aufrückte. Was wir jetzt einen Takt nennen, hiess in der ersten Periode perfectio (Vollendung, Ganzes), in der zweiten tempus; als Reminiscenz an die veraltete Zählweise hielt sich in der zweiten Periode das Zählen nach Breven (alla breve) als beschleunigtes Tempo und auch wir nennen heute eine Taktart, bei der statt nach Vierteln nach Halben gezählt wird, Allabreve-Takt, obgleich unser Allabreve-Takt nur der Wirkung, nicht aber den Notenwerthen nach mit dem des 16. Jahrhunderts identisch ist und eigentlich alla-minima heissen müsste. Als um 1600 zur Abgrenzung der eine Perfection bildenden Tongruppen der bekannte Strich eingeführt wurde, erhielt der durch 2 Striche umschlossene Zeitraum den Namen Takt, weil der $^4/_4$-Takt das gewöhnliche war. Vgl. des Verf. „Studien zur Geschichte der Notenschrift" (Leipzig, 1878).

**) Auftakt heisst ein Takttheil, den der Dirigent durch Aufheben der Hand andeutet, also ganz besonders der dem Niederschlag vorausgehende letzte Takttheil, überhaupt aber jeder dem Niederschlag folgende. Auftaktig ist also s. v. w mit einem andern Takttheile als dem durch den Niederschlag angezeigten stärkstbetonen beginnend.

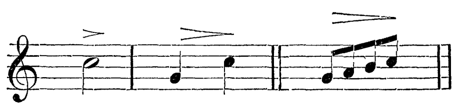
und die anbetonte (volltaktige)



Zur Vergegenwärtigung des so ganz verschiedenartigen ästhetischen Werthes beider vergleiche man folgende zwei Notirungen derselben melodischen Figur:



Die Zweitheiligkeit ist im ersteren Falle nur ein Ausklingen, Ausleben. Man beobachte, dass bei solchen Diminuendo-Motiven der Eintritt jedes neuen Tones die Diminuendo-Wirkung verstärkt, d. h. dass z. B. *g c* in höherem Grade diminuendo wirkt als etwa ein ausgehaltenes *c* von abnehmender Stärke, und ein viertöniges Motiv das diminuendo nachdrücklicher zur Geltung bringt als ein zweitöniges von gleicher Dauer:

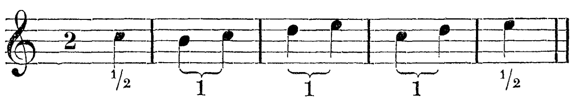


Die Ursache dieses psychologischen Factums dürfte wohl die sein, dass der Wechsel der Tonhöhe die Auffassung der dynamischen Schattirung erleichtert, indem der neue Ton, obgleich er von dem vorausgehenden in keiner Weise abgetrennt ist, doch durch seine abweichende Tonhöhe als ein neuer Anfang erscheint und seine Anfangstonstärke in directen Vergleich tritt mit der Anfangsstärke des ersten Tones, während der ungegliederte, an Stärke abnehmende Ton zu Vergleichen keinerlei Anlass giebt und nur auf die directe elementare Wirkung des diminuendo beschränkt ist. Ich will nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass hier der Schlüssel für die Lösung des Räthsels liegt, wie der nur accentuirende Klaviervortrag doch den durchgehenden Schattirungen ähnliche Wirkungen hervorzubringen vermag.

Wie das zweitönige Diminuendo-Motiv ein Abklingen, so ist das zweitönige Crescendo-Motiv ein energisches Anstreben, Wachsen, Werden, Wollen. Wie bei jenem der zweite Ton das Diminuendo deutlicher hervortreten lässt, während im Gegentheil die Tonhöhenveränderung durch das Diminuendo der Auffassung fast entrückt wird, hebt hier umgekehrt das Crescendo die Tonhöhenveränderung nachdrücklicher hervor und beide Töne des Motivs treten plastisch heraus. Es ist leicht zu begreifen, dass in ganz entsprechender Weise drei- oder viertönige Crescendo-Motive dieselbe Wirkung in verstärktem Masse hervorbringen. Dass nur selten Crescendo- oder Diminuendo-Motive einander in grösserer Anzahl folgen, vielmehr häufig zwischen beiden gewechselt wird, werden wir bei Betrachtung der zusammengetzten Taktarten (§ 7) erklärlich und nothwendig finden.

Die bisher übliche Accenttheorie kennt eine verschiedenartige Dynamik der auftaktigen und volltaktigen Form des zweitheiligen Taktes nicht; da sie

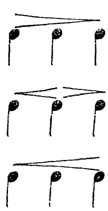
auch von agogischer Schattirung und Sonderung der Motive durch Zeitzugaben nichts weiss, so sind nach ihr beide Formen des zweitheiligen Taktes im Vortrag in keiner Weise verschieden, und es ist wohl begreiflich, wie der Auftakt im Gemeinbewusstsein zu einer blossen Zugabe, einem beginnenden unvollständigen Takte herabsinken konnte, den man von Rechts wegen durch vorausgeschickte Pausen ergänzen müsste; dass dieser beginnende unvollständige Takt sich mit einem den Theil oder Satz endigenden unvollständigen Takte zu einem vollen Takte zu ergänzen habe, ist eines der naivsten Ergebnisse der alten Lehre: Der Auftakt wird nicht durch die Phrase oder Periode hindurch verfolgt, sondern findet am Ende seine Ergänzung, während dazwischen lauter volltaktige Bildungen stehen:



Diese durch die Taktstriche verschuldete grundverkehrte Auffassung der metrischen Bildungen mit der Wurzel auszurotten, ist eines der vornehmsten Ziele dieses Buches.

§ 4. Der dreitheilige Takt.

Die dreitheiligen Motive können, je nachdem ihr erstes, zweites oder drittes Glied als dynamischer Höhepunkt erscheint, in allen drei Grundformen der Schattirung erscheinen: anbetont, inbetont und abbetont:

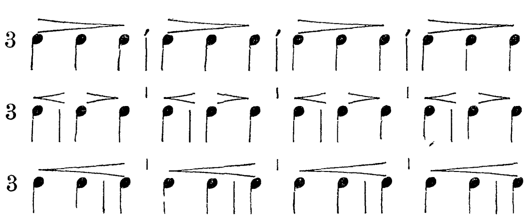


(anbetont),

(inbetont) und

(abbetont)

d. h. mit Einfügung der Taktstriche vor der dynamischen Gipfelnote und Markirung der Motivgrenzen durch das Lesezeichen:



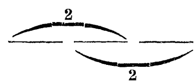
(volltaktig),

(1/3 auftaktig) und

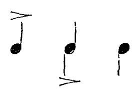
(2/3 auftaktig)

Während im zweitheiligen Takte von einem Nebenaccente unmöglich die Rede sein konnte, weil der Nebenaccent doch natürlich nur gegenüber gar nicht accentuirten, d. h. noch leichteren Tönen, als solcher kenntlich werden kann,

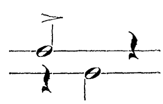
nimmt die bisherige Darstellung der Metrik, die Accentlehre, beim dreitheiligen Takte einen Nebenaccent an. Es ist interessant, zu verfolgen, wie M. Hauptmann dahin zu gelangen weiss, dass er trotz einer unzulänglichen Grundbestimmung doch alle die Formen verschiedener Accentuirung als natürlich sich ergebende aufstellen kann, welche auf Instrumenten, denen das crescendo und diminuendo versagt ist, ein solches ersetzend die obigen Formen dynamischer Schattirung vertreten. Hauptmann definirt sehr geistvoll den dreitheiligen Takt als einen zweimal zweitheiligen mit Hülfe folgender graphischen Darstellung:



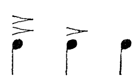
wonach also zweimal zwei drei ist. Accente erhalten stets die Anfangsglieder der Gruppen, also das erste und zweite Drittel:



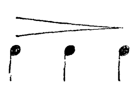
Das erste Drittel erhält ausserdem einen Accent als Anfangsglied der aus den beiden zweigliedrigen zusammengesetzten zweigliedrigen Gruppen höherer Ordnung:



d. h. also das erste Taktglied erhält einen doppelten (stärkeren), das zweite einen einfachen Accent und das dritte ist accentlos:

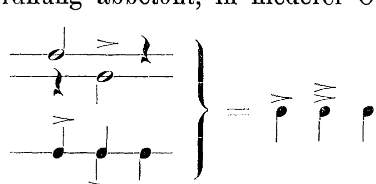
a) 

Diese Accentabstufung entspricht, so gut das eben möglich ist, unserm Diminuendo-Motiv:

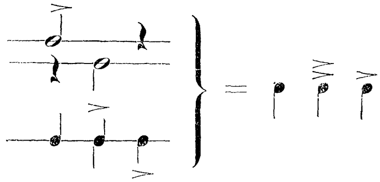


Nun kann aber jede der beiden zweigliedrigen Gruppen niederer Ordnung und auch die höherer Ordnung als abbetont (auftaktig, bei Hauptmann: negativ) gedacht werden und daraus ergeben sich die ferneren Kombinationen:

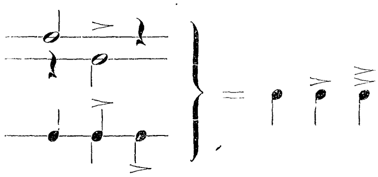
b) in höherer Ordnung abbetont, in niederer Ordnung anbetont:



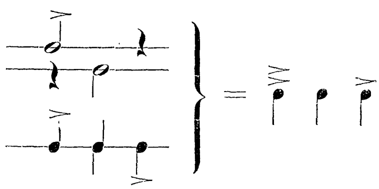
c) in höherer Ordnung anbetont, in niederer abbetont:



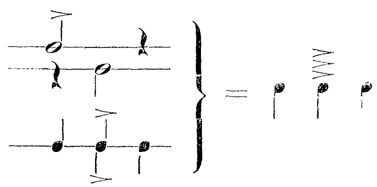
d) in höherer und niederer Ordnung abbetont:



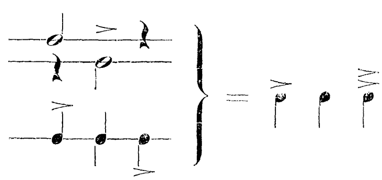
e) die Gruppe höherer Ordnung anbetont, von den Gruppen niederer Ordnung die erste anbetont, die zweite abbetont:



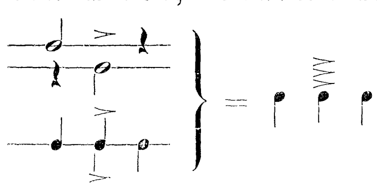
f) die Gruppe höherer Ordnung anbetont, von den Gruppen niederer Ordnung die erste abbetont, die zweite anbetont:



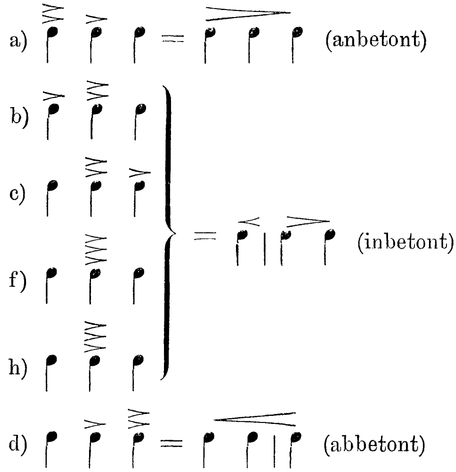
g) die Gruppe höherer Ordnung abbetont, von den Gruppen niederer Ordnung die erste anbetont, die zweite abbetont:



h) die Gruppe höherer Ordnung abbetont, von den Gruppen niederer Ordnung die erste abbetont, die zweite anbetont:

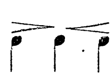


Hauptmann's Accentlehre ergiebt also 8 verschiedene Kombinationen, während wir nur dreierlei Formen aufzustellen hatten. Die den unseren ungefähr entsprechenden sind:

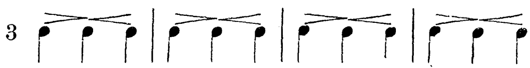


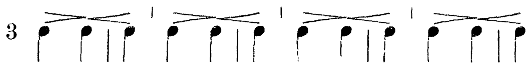
d. h. wir finden dreierlei Arten der Inbetonung, wo wir nur eine haben; zwei von ihnen sind identisch, obgleich von verschiedenen Kombinationen abgeleitet (f und h) — was für eine Bedeutung diese Unterscheidung für die Praxis haben soll, vermag ich nicht zu begreifen, und Hauptmann giebt dafür keinerlei Anhalt. Dass die dreitheiligen Takte von der Auffassung nicht wirklich als Kombinationen zweier zweitheiligen genommen werden, derart, dass gar eine beliebige unterschiedene Accentuation der zusammengehenden Gruppen angenommen werden kann, dürfte doch wohl kaum ein Unbefangener in Abrede stellen. Wie soll man es sich z. B. zusammenreimen, dass das zweite Taktglied als zweites der ersten Gruppe accentuirt, als erstes der zweiten aber accentlos sein soll, während es einen weiteren verstärkenden Accent bekommt als das accentuirte Glied der Gruppe höherer Ordnung (c)? Doppelt accentuirt und ausserdem noch accentlos? das fasse wer kann! wenn es aber unmöglich ist, die dreierlei Accentbestimmungen wirklich aufzufassen, dann ist das ganze Kombiniren eine leere Spielerei. Dass es Hauptmann heiliger Ernst damit war, weiss ich wohl, aber ich kann mir nicht helfen — hier muss ich mich ernstlich verwahren. Eine Vergleichung der Gruppen f) und h) muss auch zu starken Bedenken Veranlassung geben, obgleich da wenigstens keine sinnlosen Widersprüche sich herausstellen.

Zu eingehenderer Erwägung könnten dagegen die Accentuirungen bei e) und g) Veranlassung geben, welche ein accentloses Glied durch zwei verschieden starke Accente einschliessen. Wir müssten solche Motive *um*betonte nennen; der ästhetische Werth solcher Motive wäre, wenn wir an Stelle der Accentuation wieder die dynamische und agogische Schattirung setzen, zunächst ein abnehmen und sodann ein wieder wachsen:

 (umbetont).

Die oben unter e) gegebene Form würde den Taktstrich vor der ersten, die unter g) gegebene aber ihn vor der letzten Note des Motivs bedingen, sodass wir für die Anbetonung und Abbetonung je eine neue Form erhielten:

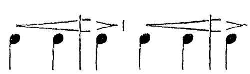

(anbetont—umbetont) und


(umbetont—abbetont).

Die Schattirungszeichen verrathen hier sogleich das unhaltbare der Aufstellung. Soll bei der ersteren Form das diminuendo die zweite Note mit begreifen oder nicht? Wenn die zweite Note noch abnehmen und erst die dritte crescendo vorgetragen werden soll, so fällt die Schattirung zusammen mit der oben von uns für die Inbetonung aufgestellten:



d. h. jeder Hörer würde die Motivgrenze da empfinden, wo der natürliche Kreislauf der Entwickelung — werden und wieder vergehen — seinen Abschluss findet: nach dem diminuendo und vor dem crescendo. Soll dagegen das crescendo seinen Ausgang von der zweiten Note nehmen und das diminuendo sich auf die erste beschränken, so wird das Motiv als abbetontes verstanden werden:

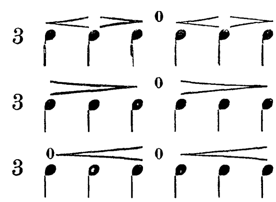


Denn das auf einen Ton beschränkte diminuendo wird nicht als solches zur Geltung kommen, vielmehr der Ton nur in seiner Eigenschaft als dynamische Gipfelnote verstanden werden. Die dritte Möglichkeit wäre die Ausdehnung des diminuendo auf die Hälfte der zweiten Note, sodass deren zweite Hälfte das crescendo einleitete:



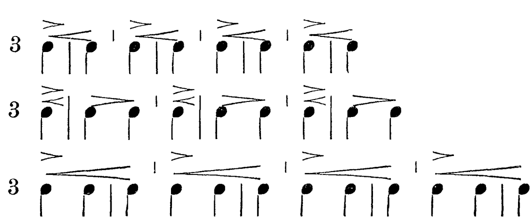
Für lange Noten, die aus der Zusammenziehung mehrerer Zähleinheiten entstehen, ist eine solche Schattirung möglich (§ 46), für kürzere dürfte sie wohl unerhört sein. Aber auch wenn man sie gewissenhaft zur Anwendung bringen wollte, zweifle ich, dass die Auffassung sie acceptiren würde; ich vermuthe auf Grund eigener Beobachtung, dass sich dennoch die Umdeutung der Motive in in- resp. abbetonte vollziehen würde. Was aber die Umbetonung dieser Form ganz zur Unmöglichkeit machen muss, ist die für dieselbe nothwendige Annahme der Motivgrenzen innerhalb des crescendo. Die Zumuthung, für die Auffassung am Schlusspunkte der Steigerung gerade vor dem dynamischen Gipfelpunkte eine Trennung anzunehmen, scheint mir gänzlich indiscutabel. Diese Unmöglichkeit liegt nun zwar für die zweite (umbetont-abbetonte) Form nicht vor; die Unnatürlichkeit der Unterbrechung des Zusammenhangs nach der Steigerung

ohne Ansatz zu neuer Steigerung fordert aber kaum minder den Widerspruch heraus. Wir werden sehen, wie leicht die Auffassung der Taktmotive zur Annahme anderer Formen umspringt, besonders zur Annahme neuer crescendo-Bildungen, sei es inbetonter oder abbetonter. Die natürliche Scheidegrenze der Motive ist der dynamische Nullpunkt oder doch das denselben vertretende Minimum der Tonstärke*); das trifft bei sämmtlichen oben von uns aufgestellten Formen zu, deren Unterschied in dieser Beziehung dahin formulirt werden kann, dass die inbetonten Motive sich vom Nullpunkt (oder Minimum) bis zur höchsten Tonstärke erheben und wieder zu jenem zurücksinken, während die anbetonten mit einer relativ erheblichen Tonstärke beginnen und jedesmal nach dem Ende hin abnehmen (also sich dem Nullpunkt nähern), die abbetonten aber durchweg vom Nullpunkte aus steigen und dann abbrechen, um denselben Process von neuem zu beginnen:



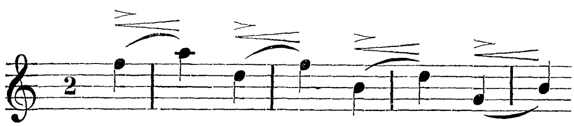
§ 5. Die Accentuation des Motiv-Anfangs.

Wir gewinnen aber Bildungen, die den hier bekämpften Hauptmann'schen ähnlich sind, wenn wir von einer Vortragsnüance Akt nehmen, die zwar mit der hier aufgewiesenen natürlichen Dynamik der Motive direkt nichts zu thun, aber bei der praktischen Musikübung zur deutlicheren Gliederung der musikalischen Gedanken, zur Sonderung der Motive wesentlich dient, nämlich der Accentuation des Motivanfangs, welche in einer schnell vorübergehenden Extraverstärkung des ersten Tones besteht. Das ist wirklicher Accent, der zu den durchgehenden Schattirungen als etwas wesentlich anderes hinzutritt. Anbetonte Motive können natürlich dieses Accents völlig entrathen, er würde gar nicht aufgefasst werden; für in- und abbetonte Motive entsteht aber durch die Hinzufügung des Accents eine wesentliche Modification des dynamischen Schemas, durch welche dasselbe wie gesagt eine Art von Umbetonung aufweist:



*) Dass Pausen nicht Nullwerthe, sondern Minuswerthe (negativ) sind, weist Kap. VI ausführlich nach.

Dieser Accent ist aber nicht natürlich gefordert, nicht nothwendig; er ist eine Finesse, ein Raffinement, dient nur dem Zwecke, die ohnehin gegebene Contour der musikalischen Zeichnung schärfer hervortreten zu lassen, nicht aber sie selbst erst mit zu schaffen. Unausgesetzt angewendet ist der Anfangsaccent Manier und wirkt abstossend. Dass dieser Accent nicht durch Hauptmann's Umbetonung erklärt ist, geht zur Evidenz daraus hervor, dass letztere im zweitheiligen Takt keine Stelle finden kann, während der Anfangsaccent in dieser gerade so von Bedeutung ist wie in allen anderen Taktarten. Durch den Anfangsaccent erhalten die beiden Töne des abbetonten zweitheiligen Motivs beim Klavierspiel, das nur accentuiren und nicht stetig steigen kann, bekanntlich fast gleiche Tonstärke, z. B. in der schon oben (S. 14) gegebenen Figur:



In schnell bewegtem Figurenwerk, wo der ausübende Künstler beim besten Willen ausser Stande ist, die natürliche dynamische Schattirung genau auszuführen, spielt der Anfangsaccent eine hervorragende Rolle; ich will nur ein Beispiel andeuten (Beethoven, Op. 10, I, letzter Satz):



Hier schöpfen gleichsam die kurzen Crescendomotive immer neue Kraft und schütten sie in den immer mächtiger brausenden Strom des Forte.

Die Komponisten schreiben den Anfangsaccent manchmal vor und geben ihm bei zweitheiligen Motiven gelegentlich so viel Gewicht, dass die eigentliche dynamische Hauptnote schwächer genommen werden muss. Das geht natürlich nur da an, wo das Taktgefühl bereits ganz sicher ist — andernfalls wäre eine verkehrte Auffassung unvermeidlich. Es sind das die Fälle, wo der Auftakt ein *sf* oder *f* und die dynamische Hauptnote ein *p* erhält, wie z. B. bei Mozart:



oder gar:



etc.

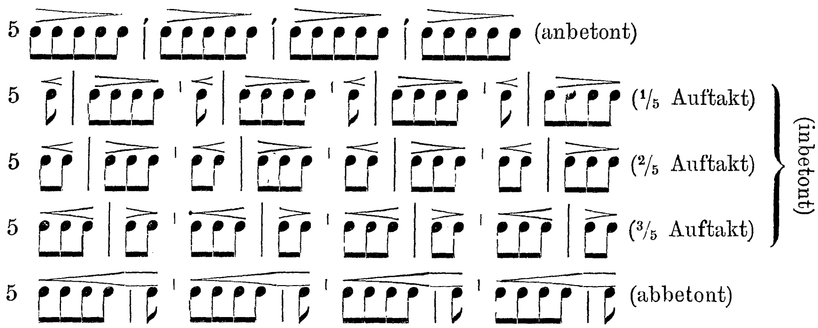
§ 6. Der fünftheilige und siebentheilige Takt.

Einfache Taktarten sind solche, welche nicht eine weitere Zerlegung der Zahl ihrer Zeiteinheiten in gleiche kleinere Gruppen zulassen, d. h. diejenigen, deren Zahl eine Primzahl ist: 1, 2, 3, 5, 7 etc. Die Gegenüberstellung nicht weiter verbundener Einzelheiten vermag kein musikalisches Leben zu repräsentiren; einen eintheiligen Takt giebt es daher nicht. Den zweitheiligen Takt und dreitheiligen Takt in ihren verschiedenartigen Betonungsformen lernten wir im vorigen Paragraphen als die gewöhnlichsten metrischen Bildungen kennen; über den dreitheiligen Takt hinausgehend können wir nur im fünftheiligen Takte eine weitere einfache Taktform sehen, nicht aber im viertheiligen, der als eine Potenzirung des zweitheiligen verstanden werden muss ($2 . 2 = 4$). Der fünftheilige und siebentheilige Takt gelten in der neueren Musik als Kuriositäten, standen aber bei den alten Griechen in Ansehen. Wir sind nicht berechtigt, über dieses Faktum leicht hinwegzugehen; da die Griechen die Mehrstimmigkeit nicht kannten, so ist es sehr wohl begreiflich, dass Melodik und Rhythmik bei ihnen zu einer sehr hohen Stufe der Vielgestaltigkeit entwickelt waren: wir müssen annehmen, dass sie, denen die Bedeutung der Terz und des konsonanten Akkordes noch nicht zu voller Klarheit aufgegangen war (wenn auch in ihren Skalen das latente Verständniss derselben sich offenbart), dass sie die metrische Terz verstanden.*)

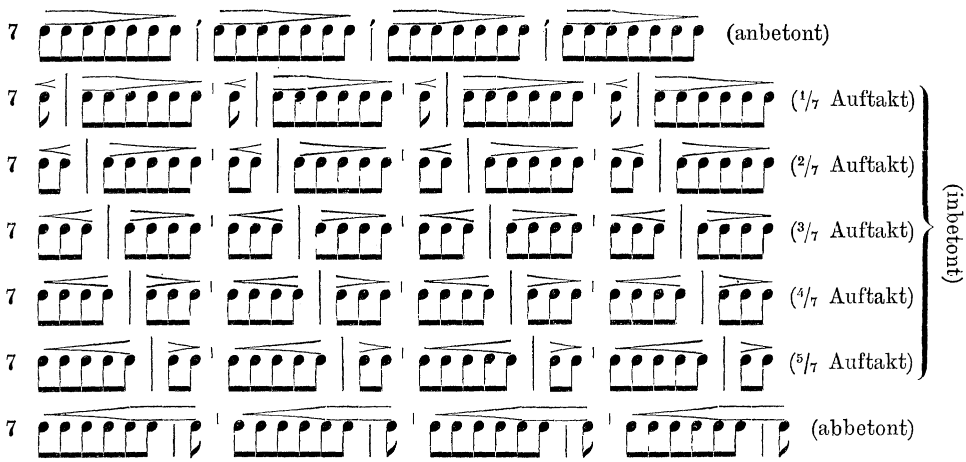
Versuche der Anwendung des fünftheiligen und siebentheiligen Taktes sind hier und da in neuerer Zeit gemacht worden und nicht ohne Glück; ich verweise z. B. auf die allerliebste Etüde $^5/_8$ in Reinecke's op. 121. Die Theorie hat kein Recht, sich mit einer erklärbaren Bildung durch die kurze Bemerkung abzufinden, dass sie selten, folglich eine Kuriosität und nicht weiter zu beachten sei. Dass unser rhythmisches Verständniss sich nicht allzu hochgradiger Entwickelung erfreut und dass die Theorie der Metrik und Rhythmik Unterlassungssünden gut zu machen hat, wurde bereits betont. Wir thun daher nichts übriges, wenn wir die verschiedenen möglichen Betonungsformen des fünftheiligen und siebentheiligen Taktes durch schematische Aufstellung dem Verständniss näher zu rücken suchen; einige Formen dürften sich als bei weitem nicht so schwer eingänglich erweisen als die bisher in der Regel allein in Betracht gezogene anbetonte.

*) Mit dem Rechte mathematischer Begründung dürfen wir den zweitheiligen Takt der Octave, den dreitheiligen der Quinte, den fünftheiligen der Terz und den siebentheiligen der Septime vergleichen, sofern die Zwei die relative Schwingungszahl des Octavtones, die Drei die relative Schwingungszahl des Quinttones ist, und ebenso die Fünf dem Terztone und die Sieben der natürlichen Septime entspricht. Aber gerade indem ich diese Parallele zwischen den einfachsten Bildungen der Metrik und den Elementen der Harmonik ziehe, muss ich um so mehr daran festhalten, dass die Hegel'schen drei Grundbegriffe sich weder hier noch dort nachweisen lassen können. S. dagegen die in § 1 erwähnten ähnlichen Vergleiche M. Hauptmann's.

Fünftheiliger Takt.



Siebentheiliger Takt.



Dass die interesselose anbetonte Form die Fünftheiligkeit am wenigsten verständlich macht, geht auf den ersten Blick hervor und kann uns nicht Wunder nehmen; auch das crescendo durch fünf Zeiteinheiten erschwert die Auffassung nicht unerheblich (es kann sich für uns nicht um einen eingeschmuggelten, sondern nur um einen vollbewust erfassten fünftheiligen Takt handeln). Dagegen erscheinen besonders die $^2/_5$- und $^3/_5$-auftaktigen Formen als leicht übersichtlich und sehr wohl verständlich, und auch der siebentheilige Takt ist dem Verständniss nahegerückt, wenn er $^3/_7$-auftaktig auftritt.

Die Berechtigung des fünftheiligen Taktes steht theoretisch ausser Frage, und zwar kann derselbe nur als einfache Taktart definirt werden; fraglich ist aber nur die Verständlichkeit desselben: sie scheint mir unbedingt bejaht werden zu müssen — dass die Auffassung damit nicht so leicht fertig wird wie mit dem zwei- und dreitheiligen Takte und ihren Kombinationen, ist ja wohl nicht verwunderlich. Dass der siebentheilige Takt wieder schwerer zu verstehen, als der fünftheilige, ist auch selbstverständlich. Hauptmann's Versuch, den fünf-

und siebentheiligen Takt als etwas ganz anderes nachzuweisen als den dreitheiligen, viertheiligen etc. sehe man selbst nach (N. d. H. u. d. M. S. 231), um die Ueberzeugung zu gewinnen, dass man mit Hülfe graphischer Darstellungen und philosophischen Räsonnements alles beweisen kann, was man beweisen will. Die Willkür tritt da eklatant zu Tage und ist nur dadurch entschuldigt, dass der Zweck ein guter ist: theoretisch das zu erweisen, was die Praxis an die Hand giebt.

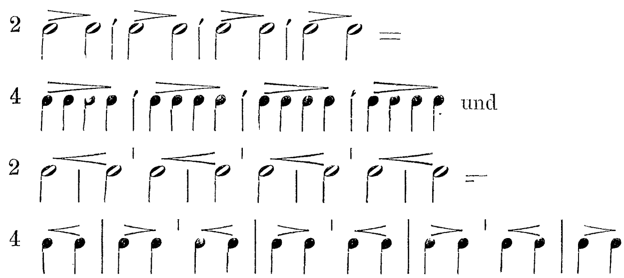
§ 7. Der viertheilige Takt.

Der viertheilige Takt ist schlechterdings nur zu definiren als Potenzirung des zweitheiligen; treten von den zweitheiligen Gruppen je zwei zu engerer Einheit zusammen, so entstehen viertheilige. Es versteht sich wohl nach dem vorausgegangenen, dass mit diesem Zusammentreten nicht ein organischer Bildungsprozess seinen definitiven Abschluss findet, wie Hauptmann es darstellt, indem er in dem Zusammenschluss zweier zweigliedrigen Gruppen zu einer viergliedrigen das Terzmoment der metrischen Bildung findet (vgl. § 1); dieser Zusammenschluss ist gar nicht ein neues Moment, sondern nur eine Wiederholung des Prozesses der Gruppenbildung, dem die einfachen Taktarten entsprungen, in höherer Ordnung; er ist auch nicht ein endgiltiger Abschluss für Bildungen dieser Art, sondern lässt für weitere ähnliche Zusammenschliessungen in noch höherer Ordnung Raum (vgl. § 9, 10 und § 50). Die kleinere Gruppe erscheint in höherer Ordnung als Einheit.

Hauptmann unterscheidet einen doppelt zweitheiligen vom viertheiligen Takte; trotz aufmerksamsten Durchdenkens seines Gedankenganges habe ich nicht dahin gelangen können, den Unterschied des einfach zweitheiligen Taktes vom doppelt zweitheiligen zu ergründen — mit andern Worten: der doppelt zweitheilige Takt als etwas vom viertheiligen verschiedenes ist eben nur der zweitheilige. Vielleicht dachte Hauptmann dabei an die nicht seltenen Fälle, wo eine viertheilige Taktart vorgezeichnet ist und halbtaktige Motive (also zweizeitige) auftreten. Wir begegnen solchen Widersprüchen der Taktvorzeichnung und der Motivbildung häufig; die Vorzeichnung richtet sich nur nach der überwiegenden Form der Motivbildung und nimmt auf veränderte Bildungen, die Erweiterungen oder Verkleinerungen derselben sind, keine Rücksicht. Indess ist das auch nicht sehr von Belang; die Setzung der Taktstriche und die Taktvorzeichnung hat hauptsächlich zu normiren, ob die dreitheilige oder zweitheilige Gruppenbildung herrscht; die Motiv- und Phrasengrenzen (X. Kap.) bestimmt der Taktstrich ohnehin nicht.

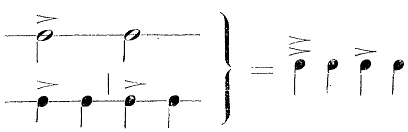
Es kann uns nicht schwer fallen ohne mathematische Speculation und analogisirende Deduction den viertheiligen Takt scharf vom zweitheiligen zu unterscheiden. Halten wir daran fest, dass die Taktmotive eine einheitliche dynamische Schattirung erhalten müssen, so bedeutet die Aufstellung eines viertheiligen Taktes nichts anderes als die Ausdehnung des Umfangs einer Schattirung auf vier Zeiteinheiten. Denken wir uns jedes Glied des zweitheiligen Taktes in halbe Werthe untergetheilt und nehmen diese Theilwerthe als Zähleinheiten

an, so müssen die beiden Formen des zweitheiligen Taktes unter Beibehaltung ihrer Dynamik uns zwei korrekte Formen des viertheiligen Taktes ergeben:

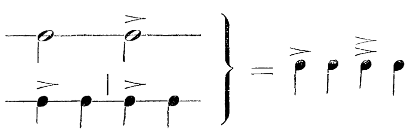


Die abbetonte Form des zweitheiligen Taktes kann aber natürlich nicht die abbetonte des viertheiligen ergeben; vielmehr tritt durch die Untertheilung das Diminuendo nach dem Taktstrich in seine Rechte (vgl. § 2 und 3). Denken wir uns den viertheiligen Takt nicht durch Untertheilung des zweizeitigen entstanden, sondern durch engere Vereinigung zweier zweizeitigen, so kann dies doch nur so geschehen, dass wir uns eine Kette gleicher Motive denken, nicht aber, wie Hauptmann (l. c. S. 260 ff.) thut, auch Verbindungen heterogener Motive. Hauptmann kombinirt alle Möglichkeiten:

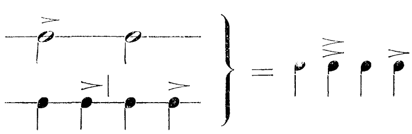
a) Beide Motive anbetont, das Motiv höherer Ordnung ebenfalls anbetont gedacht:



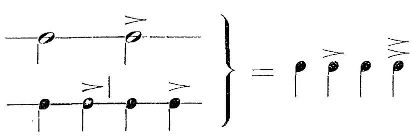
b) Beide Motive anbetont, in höherer Ordnung abbetont:



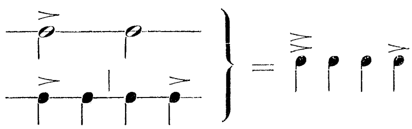
c) Beide Motive abbetont, in höherer Ordnung anbetont:



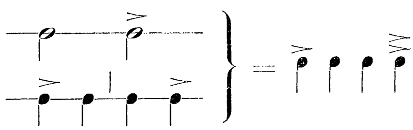
d) Beide Motive abbetont, auch in höherer Ordnung abbetont:



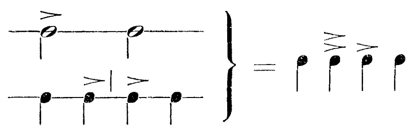
e) Anbetont-abbetont, in höherer Ordnung anbetont:



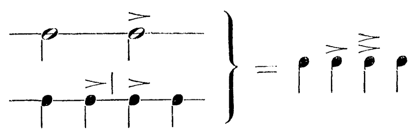
f) Anbetont-abbetont, in höherer Ordnung abbetont:



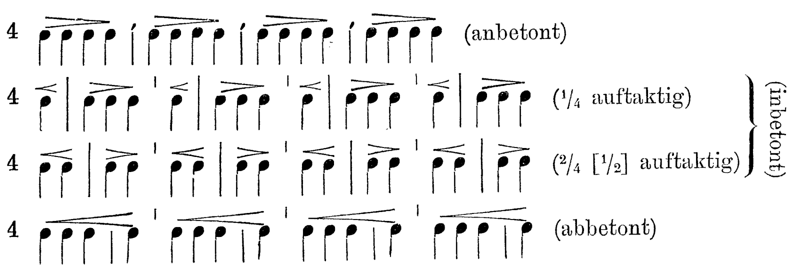
g) Abbetont-anbetont, in höherer Ordnung anbetont:



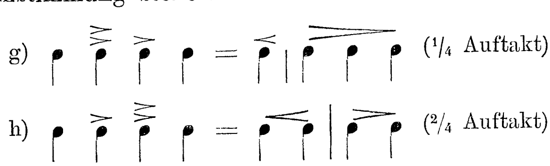
h) Abbetont-anbetont, in höherer Ordnung abbetont:



Wir können, wenn wir den viertheiligen Takt nach demselben Prinzip schattiren wie den dreitheiligen und zweitheiligen, d. h. crescendo bis zur dynamischen Gipfelnote und von dieser bis zu Ende decrescendo, nur vier verschiedene dynamische Werthe finden, nämlich:

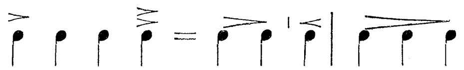


Stellen wir diese Formen mit den Hauptmann'schen zusammen, die ihnen ungefähr entsprechen (das crescendo der gesteigerten Accentuation, das diminuendo der abnehmenden Accentuation gleichgesetzt), so finden wir nur zwei, die direkt in Uebereinstimmung stehen:

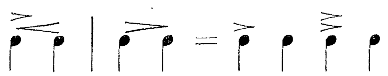


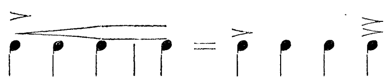
Zwei andere erweisen sich als mit diesen identisch, wenn man die Motivgrenzen verschiebt:

e)  ($^2/_4$ Auftakt) und

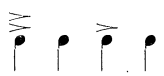
f)  ($^1/_4$ Auftakt)

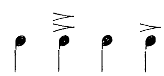
während die vier übrigen zwischen Haupt- und Nebenaccent einen accentlosen Ton einschieben, d. h. der durchgehenden Schattirung widersprechen (a—d); gerade diese vier sind aber nach der Accenttheorie die eigentlich schlichten Bildungen, entstehend aus der Verkettung gleicher Motive, während die vier von uns angenommenen sich bei Hauptmann durch Kombination gegensätzlicher Motive ergeben. Mit Hülfe des Motiv-Anfangsaccents (§ 5) kommen wir zwar zu einigen ähnlichen Formen:

 (b) und

 (f)

doch bleiben auch dann die fehlenden Formen ohne Analogie:

 (a)

 (c)

 (d)

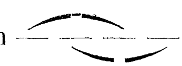
Die accentlose Note zwischen den accentuirten (im diminuendo oder crescendo) ist aber der Grundirrthum der Accenttheorie; wenn das beim viertheiligen Takte noch nicht allzu auffallend hervortritt, so geschieht das aber in eklatantester Weise bei Zusammensetzungen noch höherer Potenzen (vgl. § 9).

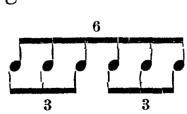
Ein viertheiliger Takt mit regulärer Accentuation der beiden zweitheiligen Gruppen, aus denen er sich zusammensetzt (beide anbetont oder beide abbetont), schliesst die zweitheiligen Gruppen nicht zu höherer Einheit zusammen, sondern lässt sie gesondert bestehen. Die von Hauptmann (S. 252) gegebene Accentuirung des viertheiligen Taktes (a—d) ist nicht die des viertheiligen, sondern die des zweimal-zweitheiligen, so sehr dem auch Hauptmann selbst widerspricht. Der zweimal-zweitheilige Takt, d. h. die Verkettung zweitheiliger Motive ohne engeren Zusammenschluss zum einfach viertheiligen Takt, stuft natürlich die Motive gegen einander ab, d. h. ein Motiv erscheint gegenüber dem andern verstärkt oder abgeschwächt;

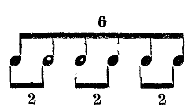
an Stelle der durchgehenden Schattirung tritt, wo der feste Zusammenhang, das legato gebrochen wird, die Abstufung der Gipfelpunkte gegen einander. Wir werden darüber im X. Kapitel (Phrasirung) mehr zu reden haben (§ 50). — Dass Hauptmann der Nachweis der durchgehenden Accentsteigerung und -Minderung Bedürfnisssache war, offenbaren die Formen e)—h) auf S. 260 ff. Wir finden aber immer wieder, dass Hauptmann beweist, was bewiesen werden muss, auch wenn er dazu von dem nächsten Wege ab weitere Umwege machen muss.

Wie die dynamische wird auch die agogische Schattirung beim viertheiligen Takt auf das ganze Motiv ausgedehnt, d. h. im crescendo unbedeutend getrieben, im diminuendo ebenso unbedeutend gehemmt; einer Vortragsfinesse ist es aber, auch bei durchgehender dynamischer Schattirung agogisch den viertheiligen Takt als zweimal zweizeitigen zu gliedern, indem ein kleiner Zeitverlust die zwei zweizeitigen Motive trennt (im legato natürlich nicht eine Pause, sondern eine Zugabe zum Schlusswerth). Kommt dazu noch der Anfangsaccent für die zweitheiligen Motive, so zerstört freilich der Vortragende die beabsichtigte Viertheiligkeit ganz und setzt an ihre Stelle gänzlich die Zweitheiligkeit. Mehr darüber in folgendem.

§ 8. Der sechstheilige Takt (2.3 und 3.2).

Die 4 ist nur als 2.2 zerlegbar und daher auch nur so auffassbar (Hauptmann will sie zwar auch als 2.3 in der Form  verstanden wissen; doch glaube ich, dass wir von dieser Auslegung absehen dürfen); dagegen sind für die 6 zweierlei Auffassungen möglich: als 2.3 und als 3.2, d. h. wir erhalten im sechstheiligen Takte entweder ein aus drei oder ein aus zwei kleineren zusammengezogenes grösseres Motiv:



oder


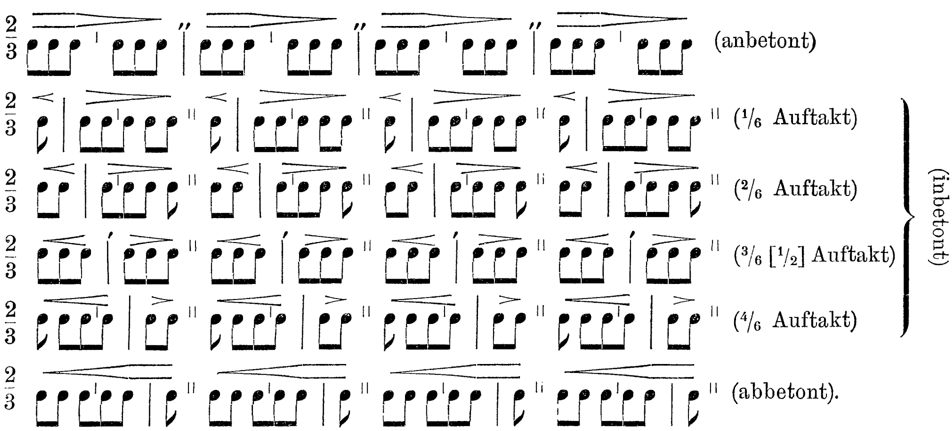
Der sechstheilige Takt wird in der ersteren Gestalt mit 6 ($^6/_4$, $^6/_8$, $^6/_{16}$), in der letzteren dagegen stets mit 3 (der nächst grösseren Notengattung, sodass je zwei Zähleinheiten einer Einheit der Vorzeichnung entsprechen: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$) vorgezeichnet. Der Schlussparagraph dieses Kapitels wird die Frage einer Reform des Takt-Vorzeichnungswesens ventiliren; wir werden aber die dort für die Praxis vorgeschlagenen Taktbezeichnungen hier vorläufig wie schon in den ersten Paragraphen als kürzeste theoretische Formeln benutzen. Wenn 2 jede Art zweitheiligen Taktes ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$), 3 jede Art dreitheiligen Taktes ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$) und 4 jede Art viertheiligen Taktes ($\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$) bezeichnen konnte, so wird 6 jede Art des sechstheiligen Taktes ausdrücken können ($\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$), aber in beiden Bedeutungen als 2.3- und als 3.2-theiliger Takt. Wollen wir die Zusammensetzung der Taktart durch die Vorzeichnungsformel exakt ausdrücken, so werden wir das am einfachsten und korrektesten durch zwei über einander gestellte

Zahlen thun, deren obere die Einheiten höherer Ordnung und die untere die Zahl der Untertheilungswerthe anzeigt, also:

 $= \frac{2}{3}$ und  $= \frac{3}{2}$

Wir müssen die beiden durchaus verschiedenen Bildungen von einander gesondert betrachten. Wenn beim viertheiligen Takt die Trennung der beiden zweitheiligen Gruppen, in welche für die Auffassung der viertheilige Takt auch bei durchgehender Schattirung und strengstem legato zerfällt (weil eben 4 keine Primzahl ist), von untergeordneter Bedeutung war, da ein Missverstehen unmöglich ist — die Einheitszahlen höherer und niederer Ordnung sind ja gleich —, so wird beim sechstheiligen sich im allgemeinen die Kenntlichmachung der Zusammensetzung nöthig erweisen. Später (IX. Kapitel) werden wir sehen, dass in der mehrstimmigen Musik die Zweifel in der Regel durch die Bewegung anderer Stimmen, welche die höheren Einheiten angeben, gehoben sind. Wir wollen zur deutlicheren Uebersicht stets die Lesezeichen einfügen, welche die Gruppen von drei und drei oder zwei und zwei Einheiten abgrenzen:

Der $\frac{2}{3}$-Takt ist in seinen sechs möglichen Gestalten:



Die ästhetischen Werthe der verschiedenen Formen sprechen sich hinreichend anschaulich in der dynamischen Schattirung und der Gliederung durch die Lesezeichen aus (das einfache Lesezeichen ' bestimmt hier die Gliedgrenzen, das doppelte '' die Motivgrenzen). Je mehr das crescendo über das diminuendo überwiegt, desto packender und aufregender wirken die Motive. Das höchste Mass von lebendiger Kraft entwickelt die abbetonte Form, während die anbetonten, je mehr wir ihr Wesen erkennen, desto mehr verblassen und als durchaus nach der negativen Seite gerichtete Bildungen nur bedingungsweise wirksam erscheinen.

Auf eine freie, zwar von der doppelt dreitheiligen abgeleitete, aber doch von ihr abweichende Gliederung des sechstheiligen Taktes, welche nicht selten

eintritt, wenn melodische und harmonische Rücksichten jene verbieten, sei hier vorbereitend kurz hingewiesen, nämlich die in: 2+4 oder 4+2:



Den Unterschied beider mögen einige praktische Beispiele erläutern:

(Beethoven, Op. 10, 3, Menuett).

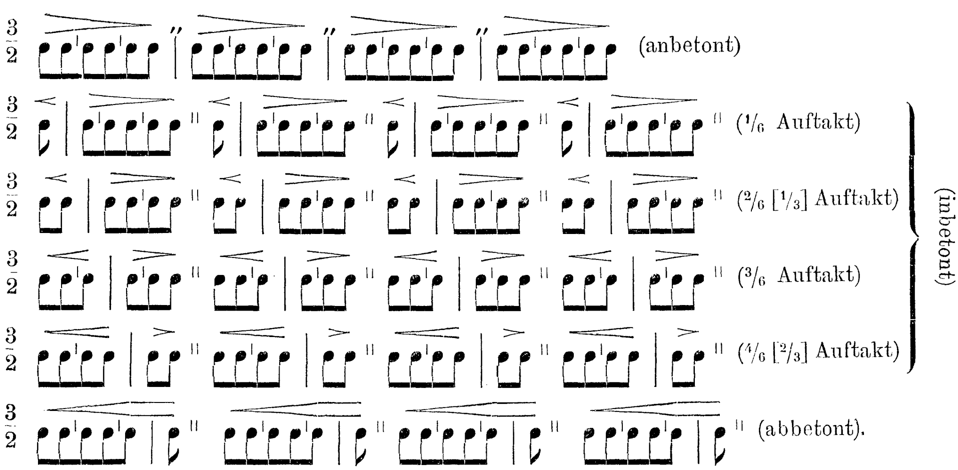


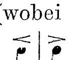
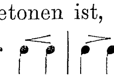
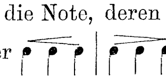
(Beethoven, Op. 14, 2, Scherzo).



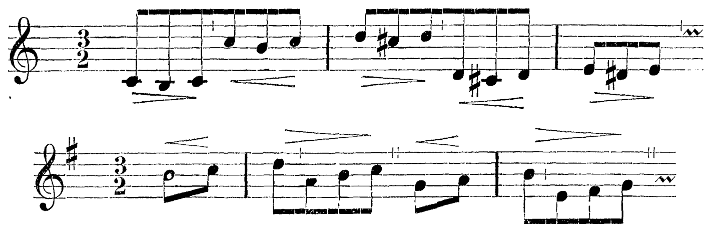
Solche Bildungen sind aber nicht mehr rein metrischer*), sondern vielmehr melodisch-rhythmischer Natur, d. h. sie gehören in das Reich der Betrachtung des innerhalb der metrischen Schemata möglichen vielgestaltigen Lebens (§ 39).

Die sechs möglichen Formen des $\frac{3}{2}$ Taktes sind:



*) Doch will ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass die auffällige Häufigkeit der Gliederung von 6 in 2 und 4, wie die von 8 in 2 und 6 vielleicht bezogen werden muss auf das Anstreben eines gewissen Gleichgewichtes zwischen dem Theil vor und dem nach dem Schwerpunkt der Motive (wobei zu betonen ist, dass die Note, deren Einsatz den Schwerpunkt bildet, stets mitzählt:  oder  oder  während  nach der Diminuendo-Seite überhängend erscheint). Dieses Mittel, die durch Aneinanderreihung gleicher Motive leicht entstehende Monotonie zu brechen ist nur ja nicht für unwichtig zu halten, und bitte ich nachzusehen, welche grosse Zahl solcher Fälle meine Ausgaben von Mozart's und Beethoven's Klaviersonaten aufweisen.

Eine mögliche abweichende Gliederung ist 3 + 3, und zwar für alle sechs Formen; dieselbe kann selbstverständlich nur melodisch-rhythmischer Natur sein und muss das metrische Schema respektiren, das sie sonst mit dem des $\frac{2}{3}$-Takt völlig zusammenwerfen würde. Wie sind aber Gestaltungen wie:



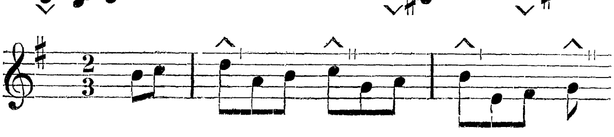
vom $\frac{2}{3}$ Takt zu unterscheiden? Dass die dynamische Schattirung für den $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{2}$ Takt gleicher Auftaktsform identisch ist, geht aus der Vergleichung der Schemata hervor; die durch die Lesezeichen markirten kleinen Halte sind in Hinsicht auf die abweichende melodische Contour zu verschieben; es bleibt also als einziges Mittel die verschiedene agogische Schattirung. Suchen wir die Mittel der Unterscheidung nicht auf Seite des $\frac{3}{2}$, sondern auf Seite des $\frac{2}{3}$ Taktes, so werden die beiden Stellen:



sich dem Ohre sofort von den oben gegebenen durch den glatten Anschluss innerhalb der dreitheiligen Motive scharf unterscheiden, und es erweist sich in der That, dass nicht verschiedenartige Dynamik oder Accentuation, sondern nur verschiedene Agogik die Unterscheidung macht. Neben den durch die Lesezeichen markirten, die melodisch-rhythmischen Motive trennenden kleinen Halten müssen wir daher noch weitere untergeordnete annehmen, welche die dreitheiligen Motive zu zweitheiligen machen, indem sie die Töne, welche in den zweitheiligen Motiven die Schwerpunkte bilden, unbedeutend verlängern; wir können dieselben agogische Accente nennen und sie von den dynamischen Anfangsaccenten (>) durch ein anderes Zeichen, z. B. ein flaches Dach (^) unterscheiden. Der $\frac{2}{3}$ Takt bedarf, wo es sich wie hier um dreitheilige Motive handelt, des besonderen Zeichens nicht:



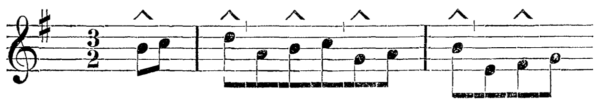
und



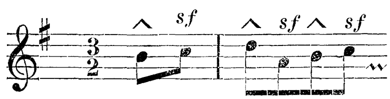
Dagegen werden bei der Einreihung der dreitheiligen Motive in den $\frac{3}{2}$ Takt die Zeichen von Bedeutung:



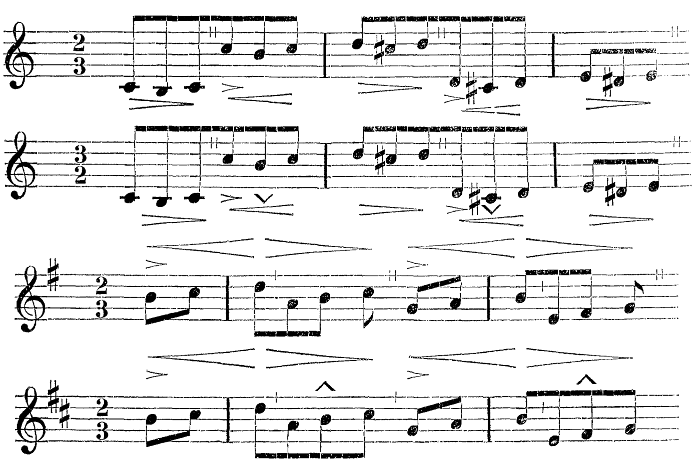
und



Dass der agogische Accent nicht eine Tonverstärkung, sondern wirklich nur eine Verlängerung, ein geringes Anhalten ist, kann man leicht erproben, indem man im Gegentheil die desselben entbehrenden Töne sforzato angiebt:



Es sei mir ferne, für die häufige Anwendung des Zeichens für den agogischen Accent in der Notenschrift plaidiren zu wollen*); ich durfte aber diesen längeren Excurs nicht vermeiden, wenn ich dem Vorwurfe begegnen wollte, dass meine metrischen Grundbestimmungen sich als unzulänglich erwiesen. Vereinigen wir alles, was sie für den Vortrag der beiden scheinbar gleichen Bildungen eruirt haben, so gestalten sich die Notenbilder mit Hinweglassung des überflüssigen in folgender Weise:



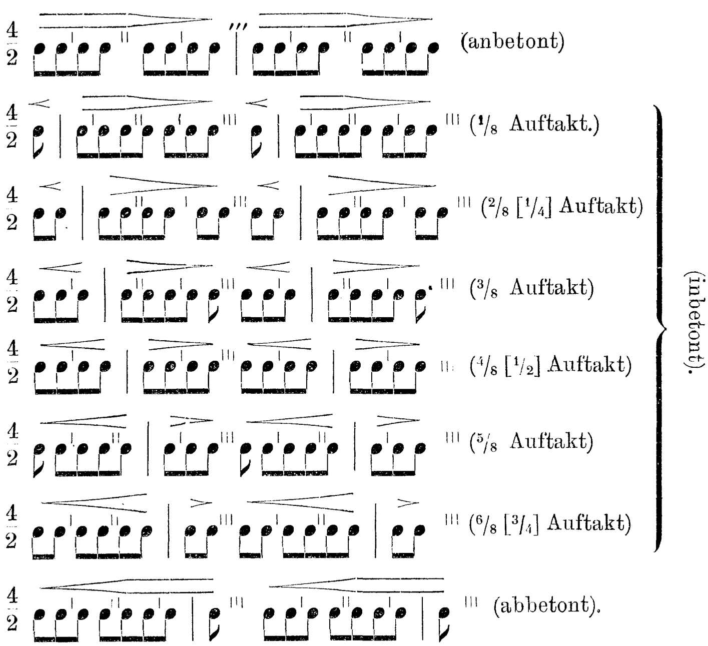
Das sind, denke ich, der Unterschiede genug, die auch die raffinirtesten Anforderungen an Vortragsfeinheit befriedigen dürften; was noch zur entgiltigen Aufklärung fehlt, müssen wir für eine spätere Auseinandersetzung versparen (§ 22).

*) In der Phrasirungsausgabe habe ich das Zeichen ∧ einigen wenigen Ausdrucksnoten übergeschrieben, zum Zeichen, dass dieselben nicht nur stärker zu spielen, sondern auch (unbedeutend) zu verlängern sind. Leider hat im ersten Bande der Stecher das Zeichen ungenehm vergrössert und als Λ angegeben.

§ 9. Der achttheilige und sechszehntheilige Takt.

Die über den viertheiligen Takt hinausgehenden Potenzirungen der zweitheiligen Gruppenbildung können wesentlich neues nicht bringen. Je weiter die Formen sich ausbreiten, desto mehr werden die Mittel interner Gliederung sich nöthig machen, wenn die Auffassung direct das rechte treffen soll. Es muss aber sehr gewarnt werden, dass man nicht die dynamischen Anfangsaccente und die agogischen Accente für unentbehrlich halte; sie stets und überall hervorzuheben würde etwas ähnliches sein, als wenn man beim Sprechen stets die Silben scharf trennen oder wohl gar in der Schriftsprache Theilungsstriche zwischen dieselben einschalten wollte, während es gewiss zu billigen ist, dass sehr lange zusammengesetzte Worte (z. B. Motiv-Anfangsaccent) dem Verständniss schneller zugänglich gemacht werden durch Zerlegung in zwei Worte. So betrachtet werden beide wesentlich dem korrekten Ausdruck dienen, ohne an die Schulstube zu erinnern.

Die natürlichen Formen des achttheiligen Taktes sind:



Die Aufstellung dieser Schemata ist nicht überflüssig, es ist vielmehr unentbehrlich, dass ein auf die Ausbildung des metrischen und rhythmischen Verständnisses berechneter Kursus vom Schüler das wirkliche Durchdenken und Nachempfinden aller solchen Kombinationen verlange. Besonders wird das aufmerksame Studium der ungeradzahlig auftaktigen Formen für die meisten recht erspriesslich sein; wie gar mancher mag wohl die achtzeitigen Anfangsmotive der Sonate op. 2, I von Beethoven verkehrt gliedern, nämlich:



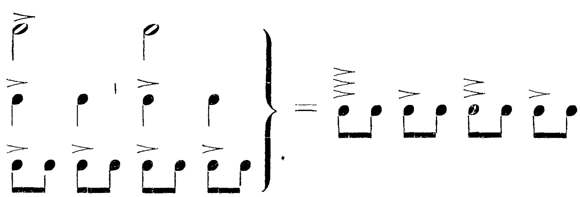
statt:  (⁵/₈ Auftakt),

desgleichen die darauf folgende Stelle:



statt: 

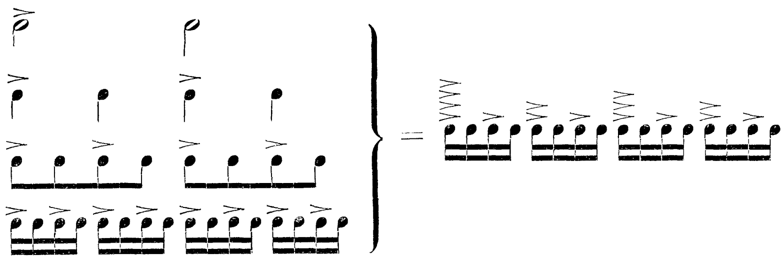
Bereits oben (§ 7) wurde darauf hingewiesen, dass die der Accenttheorie sich zunächst ergebenden Schemata zusammengesetzter Taktarten zwischen stärker und schwächer accentuirten Tönen accentlose verlangen. Das tritt bei dem in drei Potenzen zweitheiligen achtzeitigen Takte recht auffallend hervor:

 (anbetont.)

Hauptmann verzichtet darauf, für die grösseren Taktarten die Accentschemata zu entwerfen; hätte er das aber gethan, so würde er erst durch die Verbindung gegensätzlicher (anbetonter und abbetonter) Motive zu den unseren crescendo-Motiven entsprechenden Formen gesteigerter Accentuation gelangt sein (vgl. § 7). So entsetzlich der Gedanke ist, dass jemand wirklich diese Abstufungen der Tonstärke im bunten Wechsel mit schwachen Tönen korrekt herauszubringen versuchen sollte, so ist doch das Schema nicht gerade unnatürlich; es entspricht völlig dem des viertheiligen Taktes, den wir als nicht hinreichend zur Einheit verschmolzenen doppelt zweitheiligen kennzeichnen mussten (§ 7). Der Verschmelzungsprocess ist in einem halbfertigen Zustande unterbrochen und noch sind die einzelnen Bruchstücke kenntlich. Will man wirklich von einem achttheiligen oder auch untergetheilten viertheiligen Takte reden (vgl. das 3. Kap.), so muss man vor allem die acht Einheiten in innigen Konnex bringen durch Ausdehnung der durchgehenden Schattirung auf die ganze Gruppe. Ich begreife wirklich nicht, welche verständige Deduktion sonst zu der in der Musik überall zu findenden durchgehenden Schattirung führen soll. Nimmt man dieselbe aber als das normale an, so ist ja damit keineswegs aus-

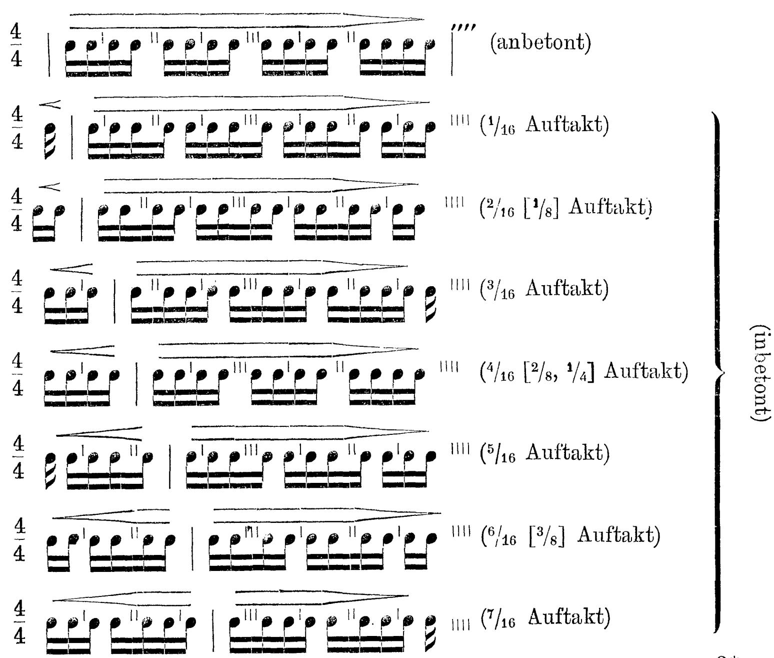
geschlossen, dass der Komponist in freier künstlerischer Disposition innerhalb einer zusammengesetzten Taktart hier und da kleinere Gruppen gesondert phrasirt wissen will, sodass eine einfache Taktart in die zusammengesetzte eingebildet erscheint.

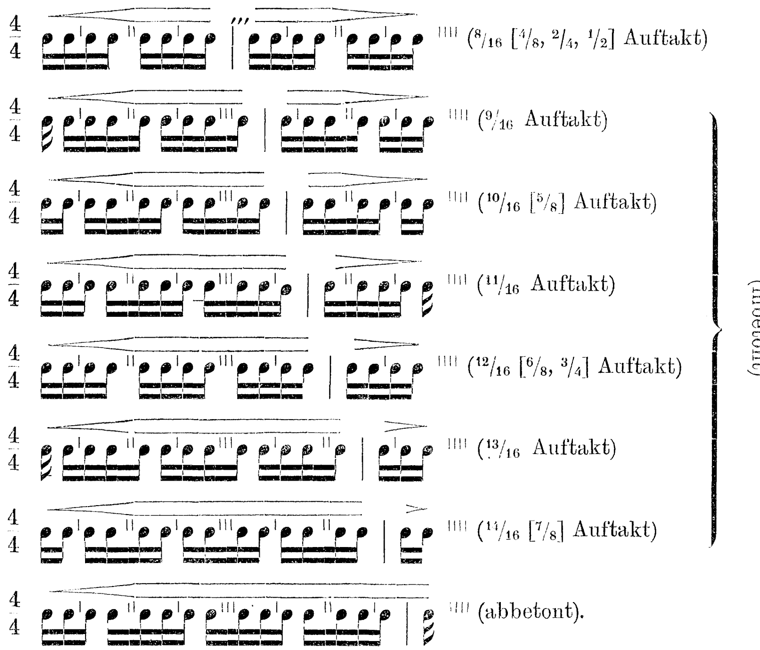
Der sechszehntheilige Takt erfordert nach der Accenttheorie noch eine weitere Abstufung der Accentuation:



Es bedarf nur des Hinweises auf diese Konsequenzen, um die Accenttheorie gänzlich zu diskreditiren. Wie soll wohl ein Sänger oder ein Violinspieler das Kunststück fertig bringen, so schnell und so verschiedenartig die Tonstärke zu wechseln? auch der Klavierspieler kann es nicht. Vor allem bleibt aber stets der klaffende Spalt zwischen der diesergestalt abgestuften Accentuirung und den fortlaufenden Steigerungen und Minderungen der praktischen Musikübung; wie soll man von jenen zu diesen gelangen?

Unser System ergiebt die Formen:

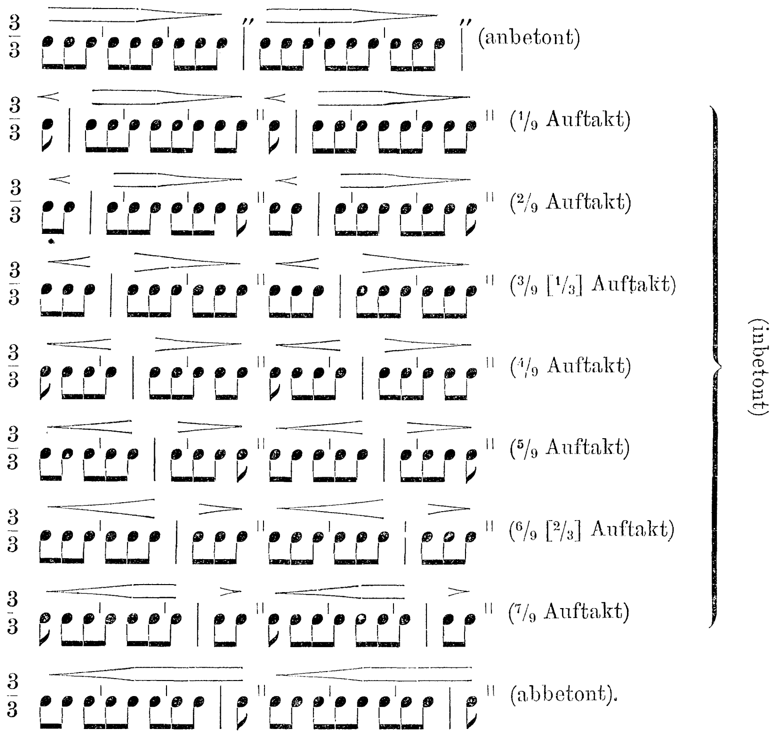




Die weiteren Potenzirungen des zweitheiligen Taktes, den 32theiligen und 64theiligen, dürfen wir aus Raumrücksichten der eigenen Betrachtung des fleissig studirenden überlassen. Dieselben sind keineswegs ohne praktische Bedeutung, wie z. B. der Anfang des Presto der Cis moll-Sonate op. 27, 2, Takt 23 ff. des ersten Satzes von op. 53, der letzte Satz der Appassionata op. 57 und andere Stellen bei Beethoven beweisen, welcher Meister mit seiner sprichwörtlichen Langathmigkeit besonders reich an gedehnten Motivbildungen ist. Man vergleiche in dieser Hinsicht auch besonders seine Klavierkonzerte. Die Taktvorzeichnung darf man freilich nicht als massgebend betrachten für die Motivabgrenzung, vielmehr werden wir finden, dass gerade Beethoven ungemein frei in dieser Beziehung schaltet, bald die Motive über mehrere Takte ausdehnt, bald sie auf halbe oder Vierteltakte und noch weiter verkürzt. Die vorgeschriebene durchgehende Schattirung ist hier meist ein verlässlicher Fingerzeig, doch thut man stets gut die Melodiebewegung zu berücksichtigen, um die Verkürzungen an der Wiederholung der Figuren zu erkennen. Mehr darüber werden wir im X. Kapitel (Phrasirung) zu sagen haben.

§ 10. Der neuntheilige, zwölftheilige, achtzehntheilige und vierundzwanzigtheilige Takt ($\frac{3}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\begin{smallmatrix}2\\3\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}3\\2\\3\end{smallmatrix}$ etc.).

Durch Zusammenziehung dreier dreitheiligen Motive oder durch Unterdreitheilung des dreitheiligen Taktes entsteht der neuntheilige Takt. Seine metrischen Schemata sind nach den bisher beobachteten Massnahmen:



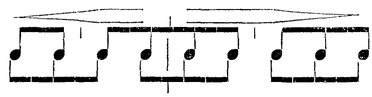
Bei aufmerksamer Betrachtung dieser Schemata wird sich kaum jemand der Erkenntniss verschliessen können, dass noch manche metrische Form von fortreissender Dynamik so gut wie gar nicht ausgenutzt und manche zufolge der irreleitenden Accenttheorie nicht in ihrer ganzen Kraft verstanden worden ist. Relativ häufig sind noch die abbetonten Formen der grösseren Taktarten, es ist aber stark zu bezweifeln, dass ein beträchtlicher Procentsatz der Exekutirenden ihre Bedeutung wirklich erkannt hat; ja selbst, ob die Autoren sich über die Energie der metrischen Formen völlig klar waren, erscheint hie und da zweifelhaft: ein unbedeutend verschobenes dynamisches Zeichen, ein verkehrt abgegrenzter Bogen, ein unangemessener Fingersatz wird da oft zum Verräther. Eine von der Zukunft mit Bestimmtheit zu erwartende eingehendere Unterweisung in den Elementen der Metrik und Rhythmik (welches Konservatorium kennt einen solchen Kursus?)*) wird der erlahmenden Phantasie unserer Generation neue Schwungkraft geben und Werke von origineller Frische schaffen helfen.

Wie beim $\frac{2}{3}$ Takt finden sich nicht selten auch beim $\frac{3}{3}$ Takt vier- und zweitheilige Motive eingestreut, z. B.

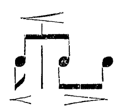


*) Seit dem Herbst 1882 benutze ich das Musikdiktat als Mittel, Metrik, Rhythmik und Phrasirung am Hamburger Konservatorium systematisch zu lehren, was sich vortrefflich bewährt.

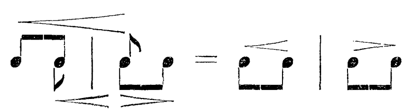
Es ist bereits oben (§ 8) darauf hingewiesen, dass solche Bildungen melodisch-rhythmischer Natur sind und daher nicht einer metrischen Betrachtung unterliegen; die Untersuchung der melodischen Motivbildung (8. Kap., § 39) wird uns dieselben als etwas ganz gewöhnliches nachweisen. Es sei jedoch an dieser Stelle betont, dass das Metrum durch dieselben nicht in seiner Geltung verkürzt wird; der Rhythmus tritt nicht aus dem Rahmen des Metrums heraus, so wenig die Melodie aus dem Banne der Harmonie heraus kann. Der $\frac{3}{3}$ Takt bleibt $\frac{3}{3}$ Takt auch wo $\frac{2}{9}$ und $\frac{4}{9}$ Motive vorkommen; erstere erscheinen dann als i n k o m p l e t e, letztere als ü b e r k o m p l e t e Glieder:



Das erste Motiv entbehrt (isolirt betrachtet, nicht mit durchgehender Schattirung) des diminuendo:



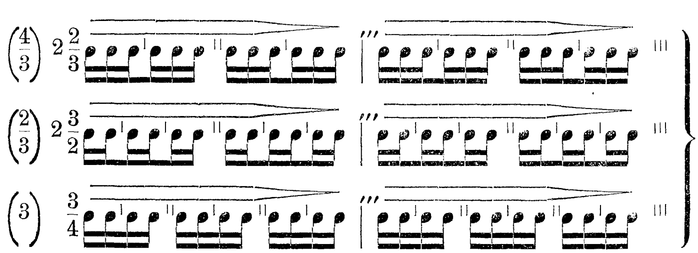
das zweite hat ein zweigliedriges crescendo und zweigliedriges diminuendo, d. h. verbindet eigentlich zwei verschiedene Formen des dreizeitigen Motivs:



das dritte ist normal inbetont:

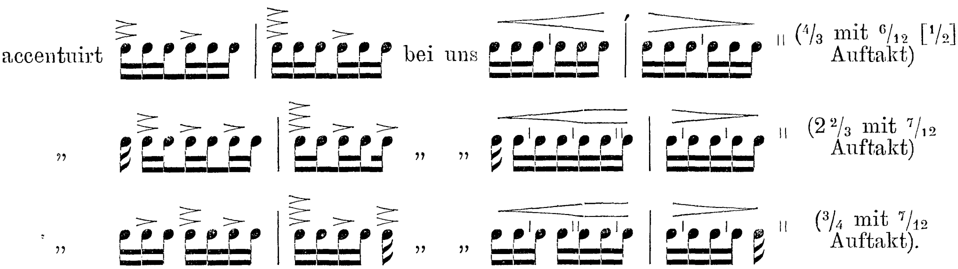


Der zwölftheilige Takt ist, da 12 = 2.6 [2.2.3 oder 2.3.2] oder 3.4 = [3.2.2] ist, in dreifacher Weise als Zusammenziehung kleinerer Gruppen oder Untertheilung einfacher Taktarten zu denken. Die drei möglichen anbetonten Formen sind:

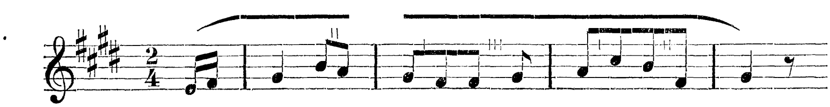


die erste eine Unterdreitheilung des viertheiligen Taktes (auch als $\frac{4}{3}$ ohne Zweideutigkeit zu bezeichnen), die zweite eine Unterzweitheilung des $\frac{2}{3}$ Taktes, die dritte eine Unterviertheilung des 3 Taktes.

Die Konstruktion der Schemata der verschiedenen auftaktigen Formen können wir nach dem vorigen wohl dem Strebenden selbst überlassen. Es sei nur immer wieder auf den Gegensatz der Accentuationslehre und unserer Lehre von der dynamischen Schattirung der Motive hingewiesen, z. B.



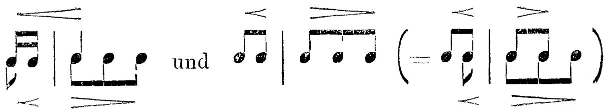
Die Lesezeichen dienen wie immer nur als Anhalte, Ruhepunkte fürs Auge und werden beim Umsetzen des gelesenen in klingende Musik zu kleinen Verzögerungen von minimaler Dauer. In der hier gegebenen vollständigen Zahl sind dieselben nur für die Theorie der Metrik behufs völliger Durchdringung der Formen durch die systematisch auszubildende Auffassung erforderlich; die Notenschrift damit überall zu durchsetzen wäre überflüssig und vielfach choquant: eine streng legato vorzutragende melodische Figur würde vor dem Auge dermassen in ihre Urelelemente auseinanderfallen, dass auch der Vortrag nicht zu völliger Einheitlichkeit gelangen möchte, z. B.



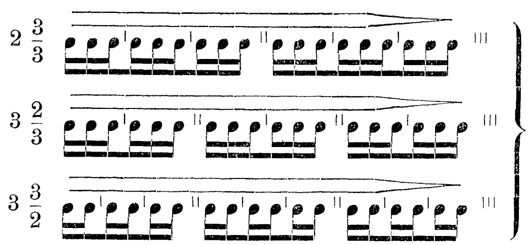
vielmehr wird die Auffassung schon ziemlich sicher geleitet werden durch die Abtrennung des vierten Achtels im dritten Takt (Beginn des dritten vierzeitigen Motivs), oder allenfalls könnte man noch im vierten Takt die Abbetonung der zweitheiligen Motive durch Lesezeichen andeuten:



Das Lesezeichen (⁞) im zweiten Takt wäre zudem nur metrisch richtig, aber melodisch-rhythmisch falsch; ähnlich den im § 8 erörterten Fällen, zu denen dieser Paragraph oben neue Erläuterungen beigebracht hat, setzt hier die melodisch-rhythmische Entwickelung an Stelle der fortlaufend gleichen kleineren Gruppen inkomplete und überkomplete, nämlich an Stelle zweier viertheiliger ein dreitheiliges und ein fünftheiliges:

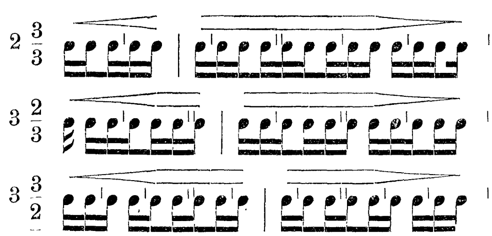


Der achtzehntheilige Takt ist verständlich als 2.3.3- oder 3.2.3- oder 3.3.2theiliger, d. h. als Unterdreitheilung des $\frac{2}{3}$ Taktes, als Unterdreitheilung des $\frac{3}{2}$ Taktes oder als Unterzweitheilung des $\frac{3}{3}$ Taktes; seine anbetonten Formen sind:



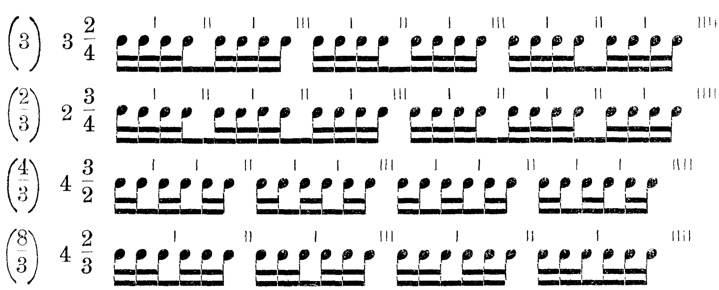
(anbetont)

Als Anregung zu weiterem Durchdenken mag von jeder der drei Arten noch eine inbetonte Form Platz finden:



(5/18 Auftakt)
(7/18 Auftakt)
(9/18 Auftakt)

Schliesslich sei auch noch der vierundzwanzigtheilige Takt in seinen Grundformen analysirt. 24 ist = 3.2.2.2 oder 2.3.2.2 oder 2.2.3.2 oder 2.2.2.3, was vier verschiedene anbetonte Formen ergiebt:

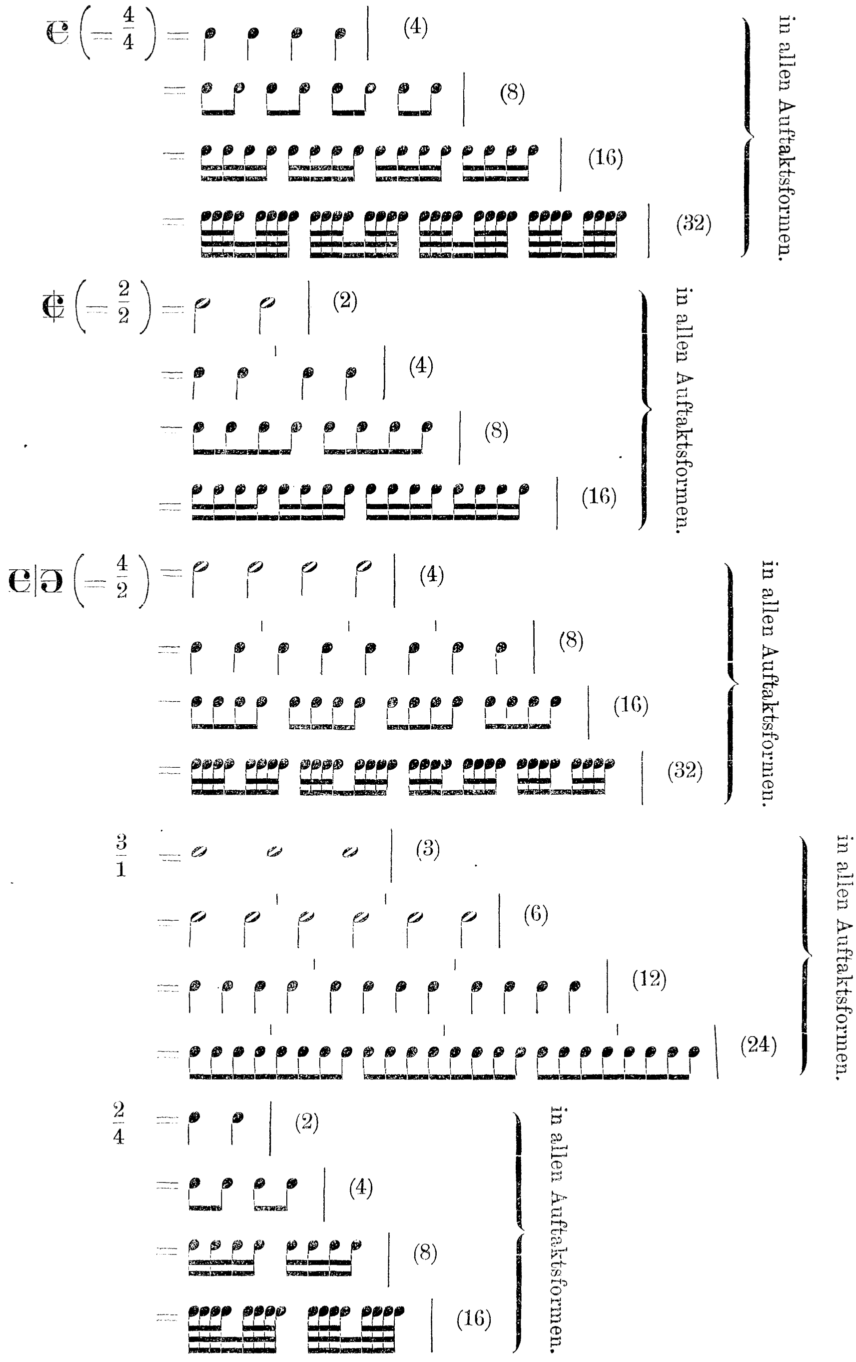


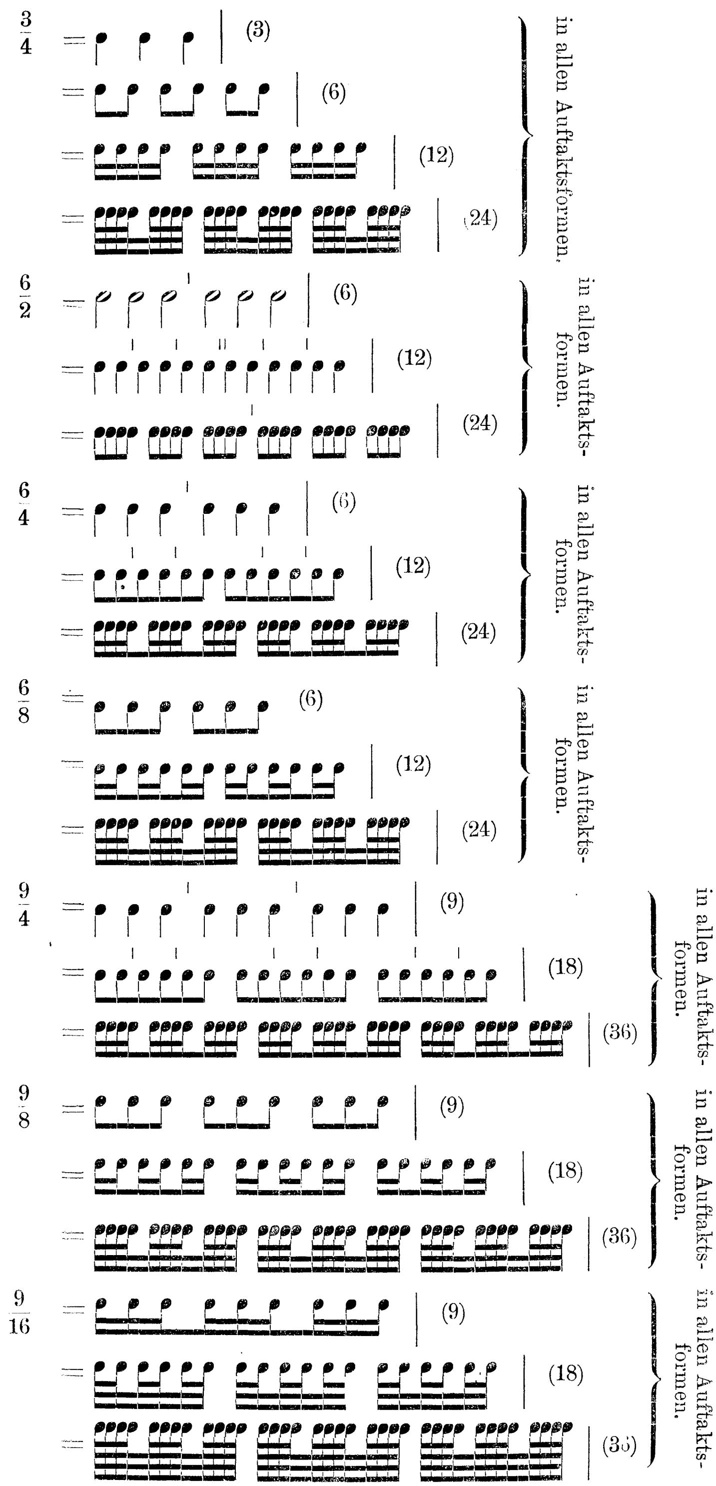
von denen, wie wir immer mehr einsehen lernen werden, nur auftaktige Abarten lebensfähig sind.

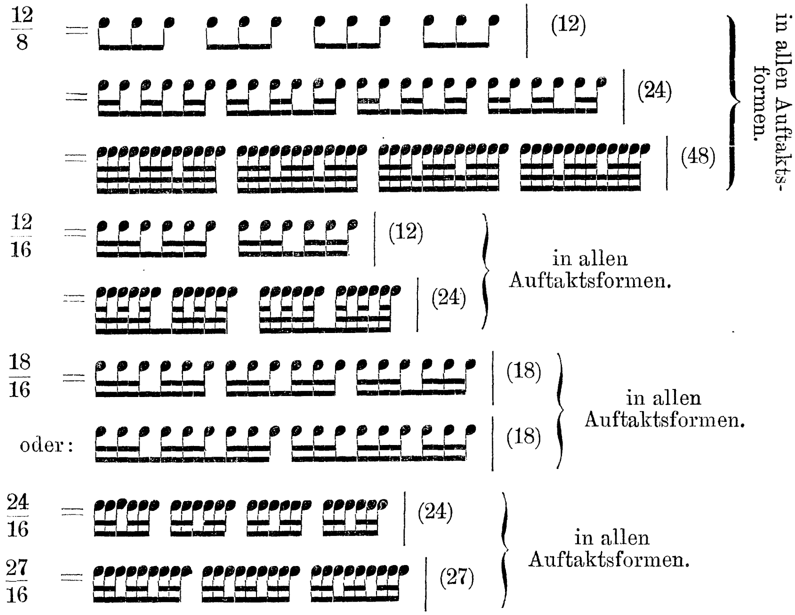
§ 11. Die Taktvorzeichnung. Vorschläge zu einer Reform derselben.

Als Taktvorzeichnung sind die meisten der betrachteten grösseren Taktarten nicht in Gebrauch; nur die an letzter Stelle durch 3 untergetheilten pflegen vorgezeichnet zu werden, während man die durch 2 untergetheilten mit 4 abschliessen lässt, das aber bei Vierteln oder Halben als Zähleinheiten durch alte

Mensuralzeichen (C, ₵, C|Ɔ) vertreten wird. Man bezeichnet also durch die links beigefügten Vorzeichnungen die sämmtlichen rechts aufgeführten metrischen Bildungen:




3/4
(3)
(6)
(12)
(24)
in allen Auftaktsformen.
6/2
(6)
(12)
(24)
in allen Auftakts-formen.
6/4
(6)
(12)
(24)
in allen Auftakts-formen.
6/8
(6)
(12)
(24)
in allen Auftakts-formen.
9/4
(9)
(18)
(36)
in allen Auftakts-formen.
9/8
(9)
(18)
(36)
in allen Auftakts-formen.
9/16
(9)
(18)
(36)
in allen Auftakts-formen.



Diese Taktbezeichnungen sind einerseits überflüssig überladen, andererseits doch nicht ganz unzweideutig (vgl. den $\frac{18}{16}$ Takt.). Dass sie stets in Gestalt von Brüchen erscheinen, deren Nenner den absoluten Notenwerth der Zeiteinheiten angiebt, ist gewiss überflüssig; es würde völlig genügen, wenn die Zahl der Zeiteinheiten angegeben wäre. Auf der anderen Seite giebt die Taktvorzeichnung gar keinen sicheren Anhalt für die Zahl der eigentlichen Z ä h l e i n h e i t e n, d. h. der Einheiten, welche als Taktglieder empfunden werden sollen, während andere noch kleinere Werthe nur als (sozusagen durchgehende) Untertheilungen erst in zweiter Linie in Betracht kommen sollten. V o n d e r r i c h t i g e n A u f f a s s u n g d e r Z ä h l e i n h e i t e n h ä n g t a b e r d u r c h a u s d e r r i c h t i g e ä s t h e t i s c h e E i n d r u c k d e s T e m p o a b. Zählt (d. h. empfindet) man z. B. in einem Andante im $\frac{6}{8}$ Takt die Achtel als Zähleinheiten, so wird man oft genug eher den Eindruck eines Allegretto, d. h. einer heiteren statt einer gemessenen Bewegung bekommen; $\frac{6}{8}$ Takt wird aber sowohl da vorgeschrieben, wo nach Achteln, als da, wo nach Takthälften (punktirten Vierteln) gezählt werden soll. Die Taktschläge des Dirigenten treffen in der Regel das richtige; doch sind auch da Missverständnisse nicht ausgeschlossen.

Verzichtet man auf die Angabe der Notenwerthe in der Taktvorzeichnung, so ist es ein leichtes, stets genau zu fordern, wie gezählt werden soll und doch die Zusammensetzung des Taktes zugleich anzudeuten. Im Anschluss an den herrschenden Usus könnte man die Untertheilungen ignoriren, wenn sie Unterzweitheilungen sind, müsste sie dagegen andeuten, wenn sie Dreitheilungen sind. Eine Reform der Taktvorzeichnungen in dem Sinne, wie ich sie hier vorschlage, ist nicht ganz unvorbereitet, vielmehr finden sich hier und da Anläufe dazu (3, 4, $\frac{2}{3}$); sie würde zugleich eine Vereinfachung und Bereicherung bedeuten.

Bezeichnet man stets die Zähleinheiten durch die ihnen zukommende Zahl, bei zusammengesetzten Taktarten durch Nebeneinanderstellung der Faktoren unter Voranstellung der den höheren Einheiten entsprechenden Zahl (z. B. für langsamen $\frac{6}{4}$ Takt, wo nach Vierteln gezählt wird: 2.3), Untertheilungen der Zähleinheiten aber durch die untergestellte Zahl, so werden folgende Bestimmungen so ziemlich ausreichen (weitere nöthige kann sich Jedermann aus dem angezeigten Prinzip heraus leicht entwickeln):

2 = zweitheiliger (zweizähliger) Takt, mit nur zwei Zähleinheiten, wobei aber nicht ausgeschlossen ist, dass viele Motive sich in untergetheilten Werthen bewegen.

3 = dreitheiliger (dreizähliger) Takt.

4 = viertheiliger (vierzähliger) Takt. Die Schreibweise 2.2 wäre überflüssig, da beide Faktoren gleich sind und die 4 keine andere Zerlegung zulässt.

2.3 = sechstheiliger (sechszähliger) Takt, bestehend aus 2 Gruppen von je 3 Zähleinheiten.

3.2 = sechstheiliger (sechszähliger) Takt, bestehend aus 3 Gruppen von je 2 Zähleinheiten.

$\frac{2}{3}$ = zweitheiliger (zweizähliger) Takt, bei dem jede Zähleinheit durch drei untergetheilt ist.

8 = achttheiliger (achtzähliger) Takt; mit 2.4 würde man andeuten können, dass die Takte deutlich in zwei Hälften zerfallen, während 4.2 die Viertheiligkeit mehr betonen würde.

9 = neuntheiliger (neunzähliger) Takt, bestehend aus drei Gruppen von je 3 Zähleinheiten.

$\frac{3}{3}$ = dreitheiliger (dreizähliger) Takt, bei dem jede Zähleinheit durch drei untergetheilt ist.

$\frac{4}{3}$ = viertheiliger (vierzähliger) Takt, bei dem jede Zähleinheit durch drei untergetheilt ist.

$\frac{2.3}{3}$ = sechstheiliger (sechszähliger) Takt, bestehend aus zwei Gruppen von je 3 Zähleinheiten, die weiter durch drei untergetheilt sind.

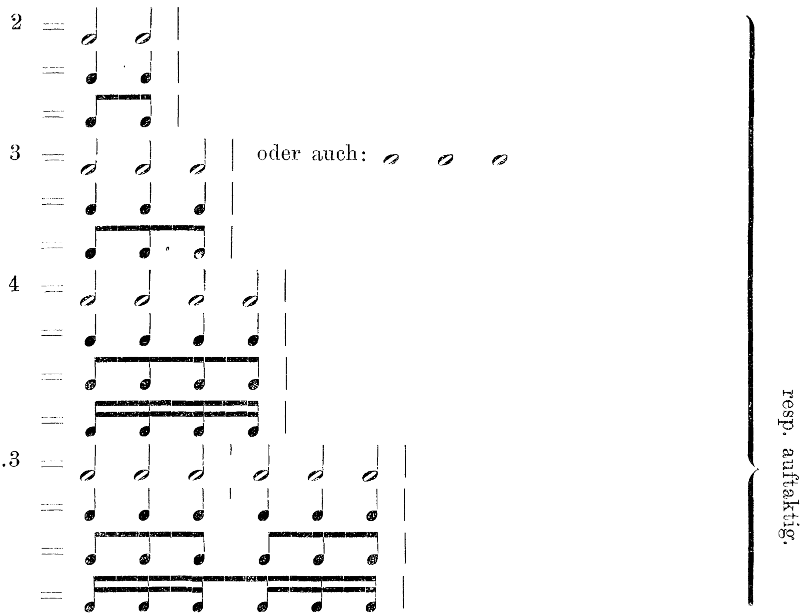
$\frac{3.2}{3}$ = sechstheiliger (sechszähliger) Takt, bestehend aus drei Gruppen von je 2 Zähleinheiten, die durch drei untergetheilt sind.

$\frac{8}{3}$ = achttheiliger (achtzähliger) Takt mit Untertheilung durch drei.

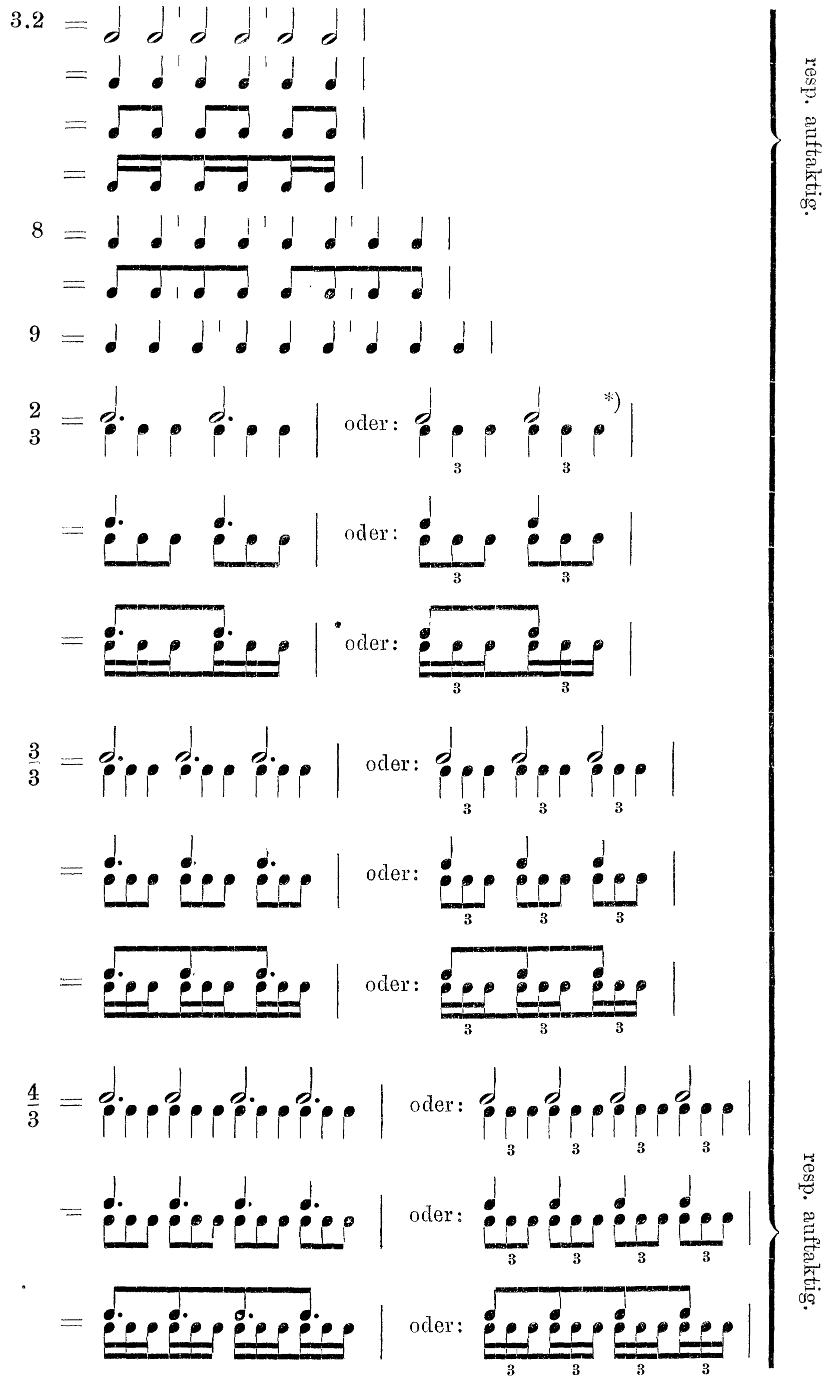
$\frac{9}{3}$ = neuntheiliger (neunzähliger) Takt mit Untertheilung durch drei.

Diese Reform der Taktvorzeichnung ist nichts anderes als eine Durchführung des Gedankens, der in der Unterscheidung des Alla-

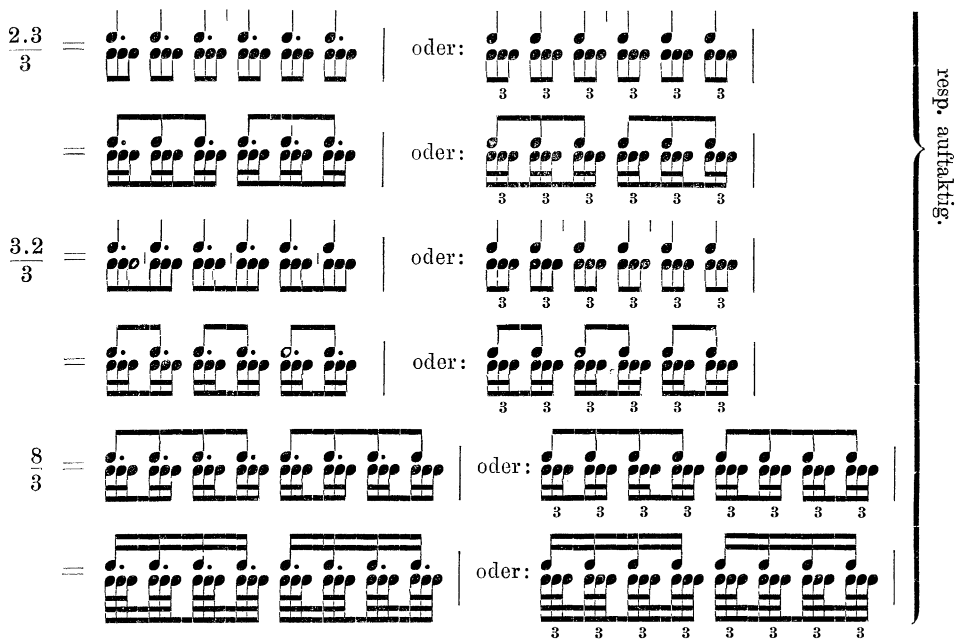
brevetaktes vom Vierviertelta kt steckt. Eine Taktart, welche den Werth von vier Vierteln ausfüllt, wird mit 4 zu bezeichnen sein, wenn die Viertel Zähleinheiten sind, mit 2 dagegen, wenn nach Halben gezählt wird; aber auch der nur zwei Viertel enthaltende Takt muss mit 4 bezeichnet werden, wenn die Achtel Zähleinheiten sind.*) Takte mit 8 oder 9 Zähleinheiten sind sehr selten, wenn sie aber vorkommen, müssen sie mit 8 oder 4.2 (2.4) resp. 3.3 oder 9 (was ja wie 4 absolut nicht missverstanden werden kann) bezeichnet werden. Die folgenden links stehenden Taktvorzeichnungen würden daher den rechts stehenden metrischen Bildungen entsprechen:



*) Die Bestimmung der Zähleinheiten ist keineswegs willkürlich. Die Skala der Zeitwerthe der Zähleinheiten ist ziemlich eng begrenzt. Der schlichte Zählwerth, der dem Tempo den ästhetischen Werth des nicht schnellen und auch nicht langsamen verleiht, ist etwa die mittlere Pulsgeschwindigkeit (75—85 in der Minute) entsprechend. Wird der Zählwerth verkürzt, so entsteht der Eindruck schnellerer Bewegung, wird er verlängert, so entsteht ein langsameres Tempo; doch wird die Verkürzung nicht bis zur Hälfte (160) und die Verlängerung nicht bis auf das doppelte (40), jedenfalls beides nicht weiter ausgedehnt. Werthe wie 40 M. M. wird man schon gern in zwei Zähleinheiten zerlegen und solche von 140—160 gern zu zweien oder dreien zusammenrechnen. Wo daher die Achtel den Zeitwerth 100 M. M. haben, wird man stets sie und nicht die Viertel, denen dann 50 zukäme, als Zählwerthe auffassen, desgleichen wo die Halben = 80 metronomisirt sind, sie und nicht die Viertel (die = 160 wären) als Zählwerthe verstehen. Angesichts dieser engen Grenzen wäre es sehr wohl durchführbar, dass wir den Halben, Vierteln und Achteln wieder eine bestimmtere absolute Geltung zumäszen, wie solches in früheren Jahrhunderten der Fall war; jetzt giebt es Tempi, in denen die Halben schneller gehen als in anderen die Sechszehntel. Wozu das? Man könnte ein für alle Mal die Halben als Zählwerthe wirklich langsamer Tempi (etwa 60—80), die Achtel für schnelle Tempi (100—130) und die Viertel für mässige Bewegung, das eigentliche schlichte Tempo (80—100) normiren.



*) Von hier an sind die Zähleinheiten durch nach oben gestrichene, die Untertheilungen durch nach unten gestrichene Noten ausgedrückt.



Die Durchführung einer Reform wie der hier angedeuteten müsste natürlich von den Komponisten ausgehen. Da denselben daran gelegen sein muss, dass ihre Werke recht verstanden und so intensiv wie möglich genossen werden, so sollte man meinen, sie müssten gern jedes Mittel ergreifen, um zu verhüten, dass jemand doppelt oder halb so viel Zähleinheiten empfindet, als er empfunden haben will. In einem Aufsatz für E. Breslaur's „Klavierlehrer"*) habe ich darauf hingewiesen, dass in der Wahl der Taktvorzeichen mancherlei Willkür herrscht, und dass auch in der Wahl der Notenwerthzeichen für die Zähleinheiten kein Princip festgehalten wird, sodass in einem Tonstück die Halben schneller sind als in einem anderen die Achtel oder gar Sechszehntel. Da ich den dort dargelegten Gedankengang nicht gern reproducire, so begnüge ich mich, auf den Artikel hinzuweisen.

*) „Vorschläge zur Beschränkung der Willkür in der Wahl der Notenwerthe für die Taktschläge". Der Artikel ist längst gesetzt (seit 1882), aber immer nocht nicht gedruckt (1884).

II. Kapitel.

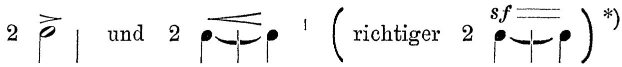
Rhythmische Bildungen durch Zusammenziehung mehrerer Zähleinheiten.

§ 12. Zweizeitige Zusammenziehung im zweitheiligen und dreitheiligen Takt.

Die Zusammenziehung vermindert die Lebendigkeit, sie setzt an Stelle zweier Töne von verschiedener Tonhöhe oder an Stelle der geforderten zweimaligen Angabe desselben Tones einen lang ausgehaltenen Ton: aus § 3 wissen wir, dass damit auch das crescendo und diminuendo in ihrer Wirkung abgeschwächt werden, weil durch die Beseitigung eines Tonanfangs ein Anlass zur Vergleichung der Tonstärke-Grade wegfällt. Diesem Verluste an Energie im kleinen steht aber als Ersatz gegenüber ein Gewinn an Gravität; die langsamer einherschreitende melodische Bewegung ist würdevoller, ernster und vermag daher trotz verminderter Leidenschaftlichkeit eine äusserst nachdrückliche Gewalt zu äussern. Durch fortgesetzte Zusammenziehung zweier Zähleinheiten zu längeren Tönen würden diese letzteren die Bedeutung von Zähleinheiten gewinnen; der veränderte ästhetische Werth der Motive würde dann nur auf das veränderte Tempo zurückzuführen sein (vgl. z. B. das in halben Noten gehende Schlussthema des ersten Satzes von Beethoven's Sonate, op. 10, 3). Wo dagegen einzelne Zusammenziehungen den glatten Fluss der metrischen Einheiten hemmen, ist die Wirkung eine wesentlich andere. Die durch die Kontraktion geschaffenen Längen werden zur Folie für die doppelt so schnellen metrischen Einheiten und diese erscheinen, auch in langsamem Tempo, als Repräsentanten des Lebendigen, Belebenden; allerdings erscheinen andererseits die Längen auch als hemmend, lastend, erschlaffend: der erstere Eindruck ist aber entschieden der überwiegende; die aus Längen und Kürzen gemischten Motive erhalten eben durch diesen Wechsel ein besonderes Interesse. Wenn der glatte Verlauf der melodischen Bewegung in gleichen Werthen das Metrum am reinsten zur Geltung bringt, so beruht das Wesen des Rhythmus in dem Wechsel von Tönen verschiedener Dauer. Das durch die wechselnde Geschwindigkeit der Tonfolge innerhalb eines festsehenden Schemas neu hinzukommende Moment ist in der Wirkung der dynamischen und agogischen Schattirung verwandt, aber weit vielgestaltiger als diese. Ueber das Niveau der durch das Metrum gegebenen Bewegungsgeschwindigkett erheben sich die tanzenden Wellchen der Untertheilungen, während die Zusammenziehungen einen tiefer gehenden Wogenschlag bringen.

Die zweitheiligen Taktarten verlieren durch die Zusammenziehung zweier Zähleinheiten zu einer die einzige Tonhöhenveränderung, die dem

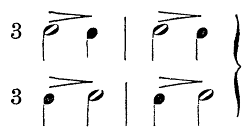
Motiv möglich ist, d. h. das Motiv schmilzt zu einem einzigen Tone zusammen:

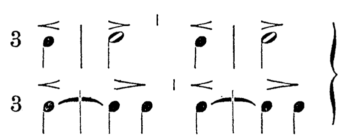


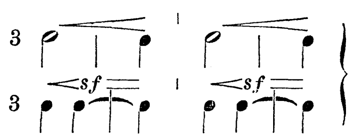
es versteht sich, dass ein solches eintöniges Motiv seiner Dynamik nach nur recht verstanden werden kann, wenn eine Anzahl zweitöniger, das Metrum klarstellender, vorausgegangen sind:



Der dreitheilige Takt kann das erste und zweite oder das zweite und dritte Taktglied zusammenziehen, sodass sechs verschiedene rhythmische Motive entstehen:


anbetont.


inbetont.



abbetont.

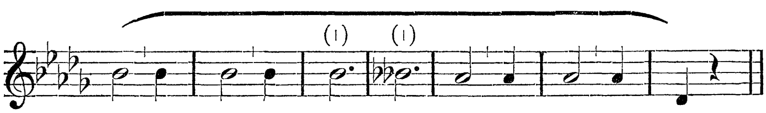
Gleich das erste dieser Motive zeigt die eigenthümliche Wirkung der Zusammenziehung; so allbekannt uns der Rhythmus ist, so muss doch konstatirt werden, dass eine Verkettung mehrerer solcher Motive von der Auffassung abgelehnt, d. h. umgedeutet werden würde und zwar in  Der Grund ist der oben bereits angezeigte, dass gegenüber den zusammengezogenen Werthen die nicht zusammengezogenen als belebende Elemente auftreten; es wird sich daher nach einer solchen aus mehreren Zeiteinheiten zusammengeflossenen Länge, die einen Stillstand der durch das Metrum gegebenen Bewegung bedeutet, die freie Zeiteinheit als ein neues Einsetzen dieser Be-

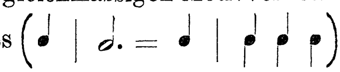
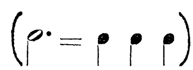
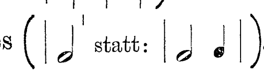
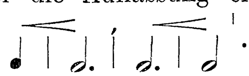
*) S. weiter unten; vgl. auch § 20. Die parallelen Striche sollen gleichbleibende Tonstärke anzeigen.

wegung, als ein neuer Anfang geltend machen. Die fehlerhafte Bezeichnung unserer gewöhnlichen Ausgaben:

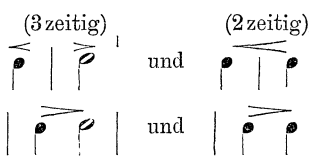


erscheint daher auch da nicht haltbar, wo nicht wie hier ein Auftakt die gegentheilige Intention des Komponisten verräth, z. B.



Hier sind bei (ˡ) Unterbrechungen der gleichmässigen Motivverkettung: vom zweiten zum dritten Takte ein überkompletes , sodann ein anbetontes  und zuletzt ein inkompletes . Die drei Längen nach einander veranlassen aber die Auffassung eines aus zweien derselben bestehenden Doppeltaktmotivs: .

Es ist unschwer zu erkennen, dass die Länge gern als Motivgrenze verstanden wird. Das dreizeitige Motiv mit Zusammenziehung zweier Zeiten ähnelt in seiner Wirkung sehr dem zweizeitigen; besonders sind einander verwandt:

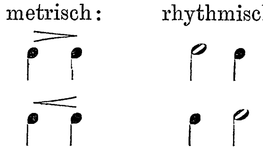


Bekanntlich unterscheidet sich die antike und die moderne Behandlung der poetischen Metrik besonders darin, dass die antike Lehre längere und kürzere Silben unterscheidet*), die moderne dagegen starkbetonte und schwachbetonte. Die Prinzipien der modernen poetischen Metrik übertrug man ohne weiteres auf die musikalische Metrik und gelangte so zu der mehrfach erläuterten Accenttheorie; ich glaube bereits hinreichend erwiesen zu haben, dass die Accentuationslehre für die Musik nicht ganz korrekt ist, dass sie eine den veränderten Grundbedingungen Rechnung tragende Modification (Ersetzung der Accentsteigerung durch stetiges crescendo etc.) erleiden muss. Die Wirkung der musikalischen Motive ist jedoch auch nach Ersetzung der Accentabstufung durch die stetige

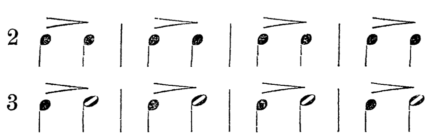
*) Lotze, „Geschichte der Aesthetik in Deutschland", S. 300, bezweifelt auch, dass die Deklamation wirklich verschiedene Zeithwerthe festhielt, sodass die antike Theorie der Metrik auf einen Irrthum, auf die Verwechselung verschiedener Zeitdauer mit verschiedener dynamischer Qualität basirt gewesen wäre. Die Möglichkeit einer solchen Verwechselung bestätigt der agogische Accent (§ 22).

Tonstärkeveränderung eine den Versfüssen ähnliche, da, wie wir mehrfach bemerkten, die Tonhöhenveränderung innerhalb der stetigen Schattirung Stufen markirt. So erhalten wir also in der musikalischen Metrik wie in der poetischen zweierlei Formen für jeden der bekannten Versfüsse:

	i. d. poetischen Metrik.		musikalisch.	
	antik:	seit Opitz:	metrisch:	rhythmisch:
1. Trochäus:	– ∪	⊥ ·		
2. Iambus:	∪ –	· ⊥		



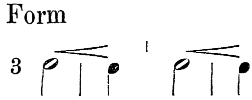
Aber wie in der poetischen stellt sich auch in der musikalischen Metrik heraus, dass die beiden Formen nichts weniger als identisch sind. Das Wort „ein“ hat z. B. einen Diphthong, also langen Vokal und wäre nach antiker Theorie lang zu messen, ist aber nach moderner zumeist accentlos; „Mann“ hat einen kurzen scharfen Vokal und wäre nach antiker Messung kurz; „ein Mann“ ist aber nach moderner Prosodie ein Iambus statt ein Trochäus. Aehnlich würde man fehlgehen, wollte man meinen, ein metrisches Schema in ein rhythmisches von gleicher oder ähnlicher Wirkung verwandeln zu können, wenn man statt der dynamischen Hauptnote des metrischen Motivs im rhythmischen eine Länge setzt. Sobald die Länge an Stelle der dynamischen Hauptnote eintritt, wird sich die Neigung bemerklich machen, die Motive abbetont zu verstehen, auch wenn sie anbetont gemeint waren. Die Länge wird eben lieber als Motivgrenze verstanden, sei es, dass der zweite Zeitwerth derselben nur als Analogon der bekannten Zeitzugabe zum Motiv wirkt oder dass die durch die Zusammenziehung ausgedrückte Stockung der Bewegung die Auffassung des Endens, Aufhörens bedingt. Das tritt eklatant hervor darin, dass als dem anbetonten zweitheiligen Takte analoge rhythmische Bildung nicht die Folge: lang-kurz, sondern vielmehr: kurz-lang empfunden wird:



Nur wo harmonische Verhältnisse die Zurückbeziehung der Kürze auf die vorausgehende Länge fordern (z. B. wenn die Länge Dissonanz und die Kürze Auflösung ist), wird die metrisch-rhythmische Bildung



direkt und zweifellos verständlich. Die auf die Kürze abbetonte, die lange Note ins crescendo stellende Form



ist wohl verständlich und sehr wirksam, wenn auch unter Umständen die Auffassung  vorzuziehen sein wird. Aber diese scheinbare Ausnahme erweist sich bei näherer Betrachtung aus einem ganz ähnlichen oder demselben Prinzip erklärbar, wie die Regel; harmonisch bedeutsame Töne (Dissonanzen, Vorhalte) verlangen nämlich stets eine nicht unbeträchtliche Verlängerung (ausser dem dynamischen Accent), um dem percipirenden Geiste die Auffassung ihrer Bedeutung zu erleichtern: Diese Zeitzugabe erscheint nun in den erwähnten Rhythmen zur Verdoppelung des Notenwerthes erweitert, wie in den anderen Fällen die durch das Lesezeichen markirte Zeitzugabe am Ende des Motivs erweitert erschien. Weitere Zeitzugaben zu den mit der Länge abschliessenden Motiven sind daher nie erforderlich.

Eine Bildung ganz anderer Art ist nun aber die Zusammenziehung der dynamischen Hauptnote mit dem ihr vorausgehenden Werthe:



Wir wissen, dass das Verharren auf derselben Tonhöhe die Auffassung der dynamischen Schattirung erschwert (§ 3); der dynamische Gipfel wird daher als solcher nicht genügend hervortreten, wenn ihn nicht eine Tonhöhenveränderung heraushebt. Aus diesem Grunde wird eine besondere Verstärkung der vorausgehenden (crescendo-)Note erforderlich, um die Aufmerksamkeit zum Voraus auf den über den Taktstrich hinüberragenden Ton zu lenken. Diese besondere Verstärkung ist natürlich zunächst nur Accent, wir sahen aber bereits beim schlichten zweitheiligen Takt (§ 3), dass das nach dem Accent nothwendige abnehmen und wieder anwachsen gewöhnlich wegfällt und die accentuirte Note stark ausgehalten wird bis zum Eintritt der ebenso starken dynamischen Hauptnote; ja die letztere konnte sogar gegenüber der accentuirten als schwächer, selbst als *p* gegen *f* erscheinen: eine ähnliche Verschiebung der Dynamik erfolgt hier, indem die von der über den Taktstrich reichenden Länge absorbirte dynamische Hauptnote als solche ganz aufgegeben und das ganze Motiv als anbetont schattirt wird:



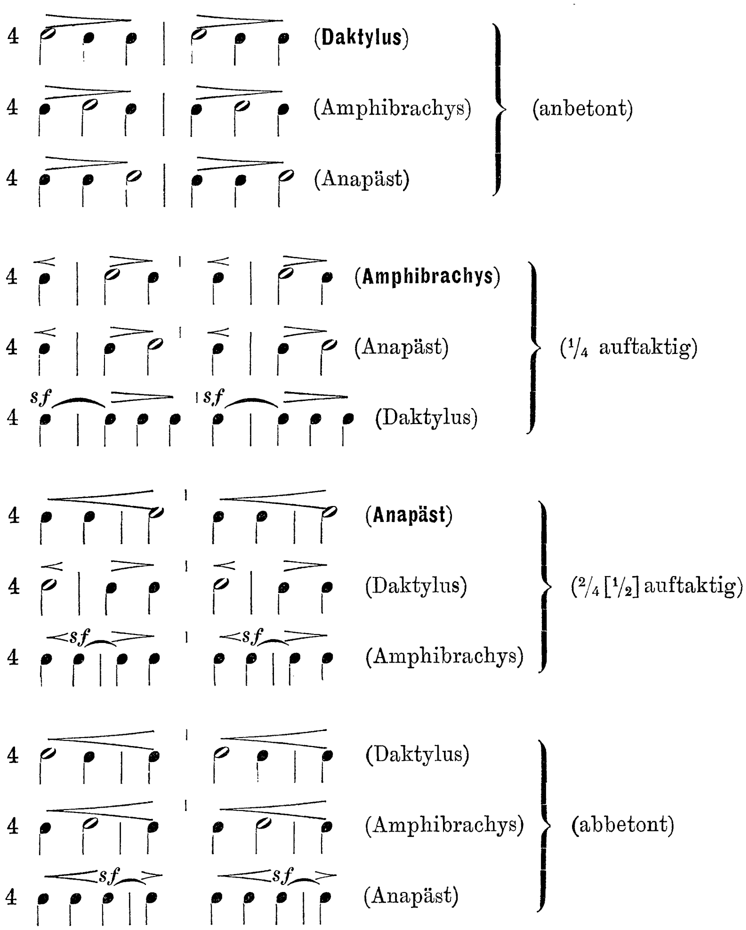
Eine solche Verschiebung der Dynamik eignet, wie wir sehen werden, der Synkope (§ 13), mit welcher daher die in Rede stehende Bildung Verwandtschaft hat.*)

---

*) Diese Motivirung der ruckweisen Verstärkung des Einsatzes der synkopirten dynamischen Hauptnote war mir nocht nicht klar geworden, als ich meinen Vortrag: „Der Ausdruck in der Musik“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883) schrieb; dieselbe ist daher als Rektifikation der abweichenden Erklärungen S. 20 jenes Vortrages anzusehen.

§ 13. Zweizeitige Zusammenziehung im viertheiligen Takt. Synkope.

Der viertheilige Takt ergiebt, wenn zwei Zeiteinheiten contrahirt werden, folgende rhythmischen Motive:



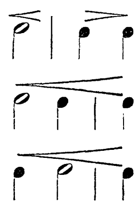
Die anbetonte daktylische Reihe wird, wo nicht Hinderungsgründe harmonischer Natur vorliegen, lieber als $^2/_4$ auftaktige anapästische Reihe (als solche abbetont) oder als $^1/_4$ auftaktige amphibrachische verstanden werden, desgleichen die amphibrachische anbetonte lieber als $^1/_4$ auftaktige anapästische, während die anapästische anbetonte Reihe sich zwar etwas schleppend, doch wohlverständlich erweist und zu Umdeutungen keine Veranlassung giebt. Die $^1/_4$ auftaktige daktylische Reihe erfordert wieder die Anticipation des dynamischen Höhepunktes, d. h. sie gehört unter die synkopischen Bildungen, welche sämmtlich verständlich, aber auch sämmtlich die Auffassung stark anstrengend sind; die $^2/_4$ auftaktige amphibrachische und die $^3/_4$ auftaktige anapästische, die gleich-

falls synkopisch sind, erfordern eine ruckweise Verstärkung, welche das strenge Legato für das Motiv fast unmöglich macht (vgl. Kap. VII):



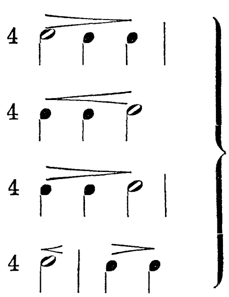
vgl. Beethoven, Op. 2, III, Takt 116 ff. und Op. 22, Rondo, Takt 25 ff.

Die Länge erweist sich in crescendo durchaus nicht störend und keinerlei Umdeutung veranlassend, wenn sie auch die Auffassung etwas anstrengt, sie macht im Gegentheil das crescendo wuchtiger:

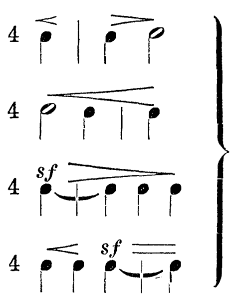


Da der viertheilige Takt doch für die Auffassung letzten Endes stets ein zweimal zweizeitiger bleibt, auch wenn durch strenges Legato und durchgehende dynamische und agogische Schattirung die möglichste Verschmelzung vollzogen ist, so kann es für die Auffassung nicht gleichgiltig sein, ob die Kontraktion die beiden kleinen Motive enger verschweisst oder aber nur innerhalb eines derselben stattfindet und dieselben somit gesondert erhält.

Letzteres ist der Fall bei den Formen:



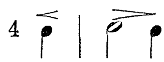
(Untertheilungen anbetont)

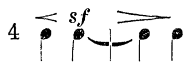


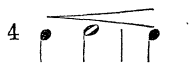
(Untertheilungen abbetont)

ersteres dagegen bei den Formen:

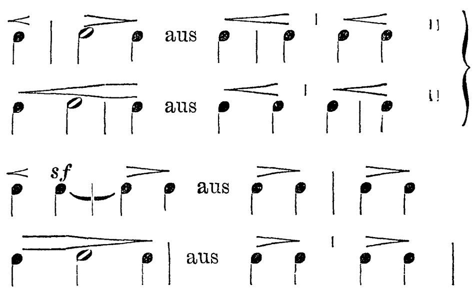

(Untertheilungen anbetont)


(Untertheilungen abbetont)


(Untertheilungen anbetont)

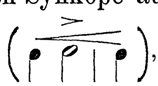
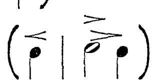
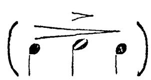

(Untertheilungen abbetont)

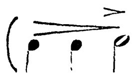
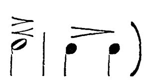
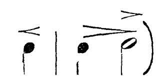
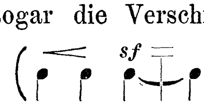
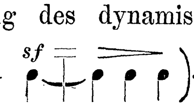
Im Sinne wirklicher Doppelzweitheiligkeit (die Schattirung getheilt gedacht) sind diese verschweissten Bildungen Synkopen; wir sehen aber hier, dass es zwei grundverschiedene Arten der Synkope giebt, deren eine, die wir die leichte nennen wollen, dem dynamischen Schwerpunkt des Motivs seine Stelle lässt, während die andere, die schwere Synkope, ihn verschiebt:



leichte Synkope

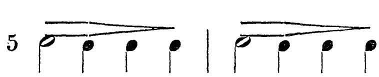
schwere Synkope

Bei der ersteren Art der Synkope fällt der Beginn der langen Note mit dem Schwerpunkte eines der beiden Motive zusammen; bei der zweiten dagegen würde der Schwerpunkt auf die zweite Hälfte der langen Note fallen. Die lange Note verlangt aber stets einen mehr oder minder starken Anfangsaccent als Entschädigung für den Ausfall der Tonhöhenveränderung; dieser fällt also bei der leichten Synkope auf die Stelle, wo eines der kleinen Motive seinen Schwerpunkt hat , in einem Falle sogar auf den dynamischen Gipfelpunkt des ganzen Motivs , wo er natürlich ohne Belang ist, verstärkt dagegen im anderen Falle den schwächeren Ton des Motivs auf Kosten des nachstehenden stärkeren  und verlegt in einem Falle sogar den dynamischen Gipfelpunkt . Doch auch die Fälle, wo die Zusammenziehung nur das eine der beiden Motive trifft, sind keineswegs gleichwerthig.

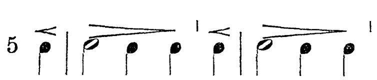
Der die lange Note einleitende rhythmische Accent trifft in zwei Fällen mit dem dynamischen Gipfelpunkt des Motivs zusammen  und , von denen allerdings der erstere zu den umzudeutenden gehört; in zwei anderen Fällen bezeichnet er die Stelle des Schwerpunktes im zweitheiligen Motiv  und ; in allen den Fällen aber, wo die zweitheiligen Glieder abbetonte sind, trifft er auf die schwächere Note des Motivs und verstärkt diese auf Kosten der folgenden stärkeren  und ; in zwei Fällen sogar die Verschiebung des dynamischen Gipfelpunktes des Motivs bedingend  und . Wir haben aber solche Bildungen als der Synkope verwandt, als synkopisch bezeichnet; sie theilen die Eigenschaft der Synkope und zwar der gewöhnlich nur mit diesem Namen belegten schweren Synkope, die Dynamik wesentlich zu verändern und Zeitwerthe, die im einfachen Schema von untergeordneter Bedeutung sind, in den Vordergrund zu stellen.

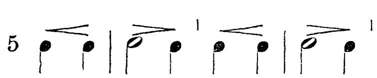
§ 14. Zusammenziehungen im fünftheiligen und siebentheiligen Takt.

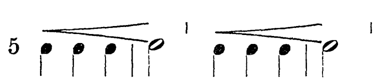
Der fünftheilige Takt, den die Taktlehre gewöhnlich als Curiosität nur einmal erwähnt und dann unerörtert lässt, wird in einigen Formen gerade durch die Zusammenziehung zweier Taktglieder viel leichter verständlich. Wenn ich auch hier keineswegs für denselben kräftigere Propaganda machen will, so halte ich mich doch für verpflichtet, darauf hinzuweisen, dass besonders die Zusammenziehung der dynamischen Gipfelnote mit der nächstfolgenden die Taktart sehr acceptabel macht:


(anbetont)

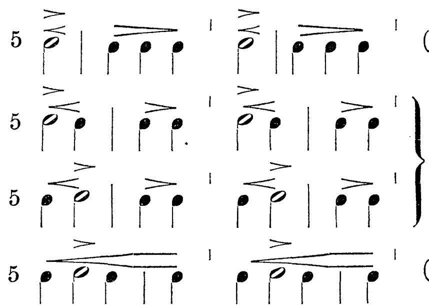
(besser in die abbetonte Form angedeutet).


($^1/_5$ Auftakt)


($^2/_5$ Auftakt)


($^3/_5$ Auftakt)

Auch im crescendo findet die Länge mit Glück Platz:

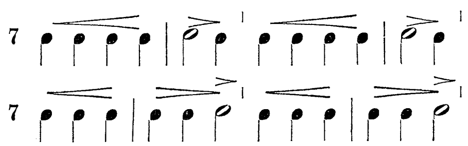


($^2/_5$ Auftakt)

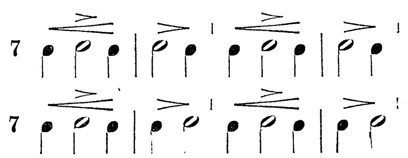
($^3/_5$ Auftakt)

(abbetont)

Auch auf einige rhythmische Gestaltungen des siebentheiligen Taktes sei hingewiesen:

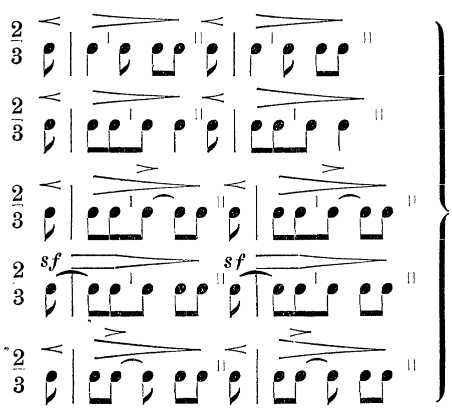


oder mit zwei Zusammenziehungen:

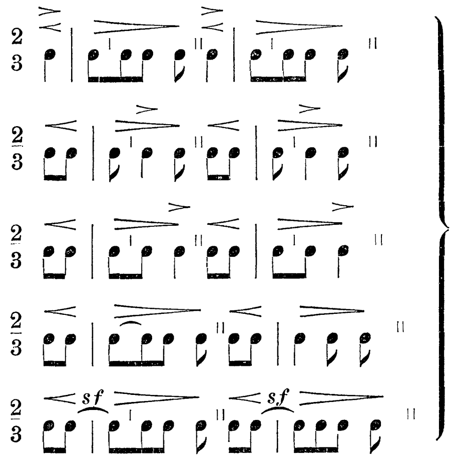


§ 15. Zweizeitige Zusammenziehung im sechstheiligen ($^2/_3$) Takt.

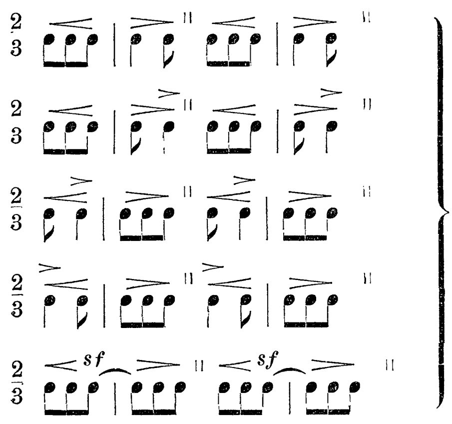
Der sechstheilige Takt, als $^2/_3$ Takt gefasst, gestattet innerhalb jedes der beiden ihn zusammensetzenden dreitheiligen Motive zwei Formen der Zusammenziehung; dazu kommen die übergreifenden Zusammenziehungen (Synkopen). Die Zahl der verschiedenen dadurch möglichen rhythmischen Gestaltungen ist daher eine ziemlich grosse. Die anbetonten übergehen wir, da dieselben gegewöhnlich umgedeutet werden und zwar in die mit der Länge endenden oder auch in die mit Länge beginnenden Formen.



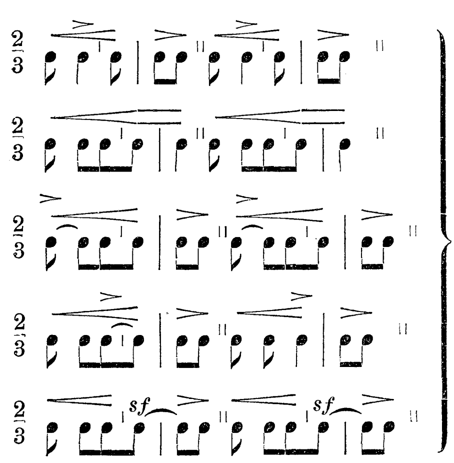
($^1/_6$ auftaktig, sämmtlich gut).



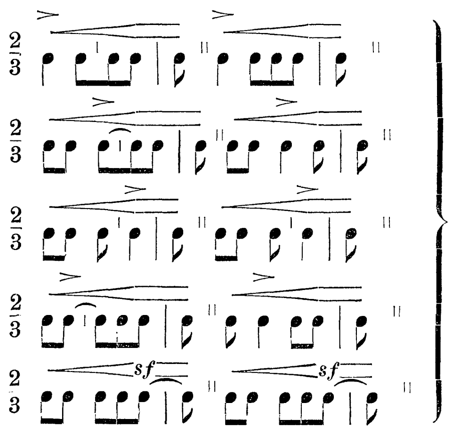
($^{2}/_{6}$ auftaktig, sämmtlich gut).



($^{3}/_{6}$ [$^{1}/_{2}$] auftaktig, die dritte wohl meist umgedeutet in die mit der Länge beginnende Form).



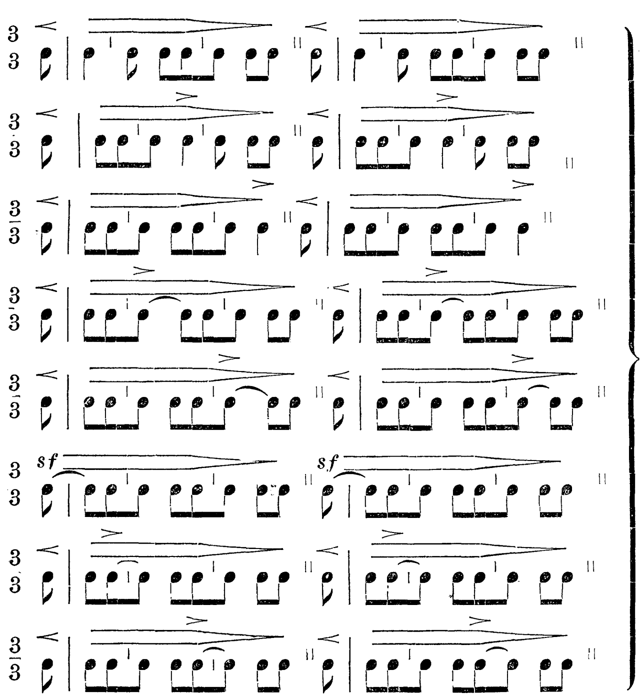
($^{4}/_{6}$ auftaktig, sämmtlich gut).



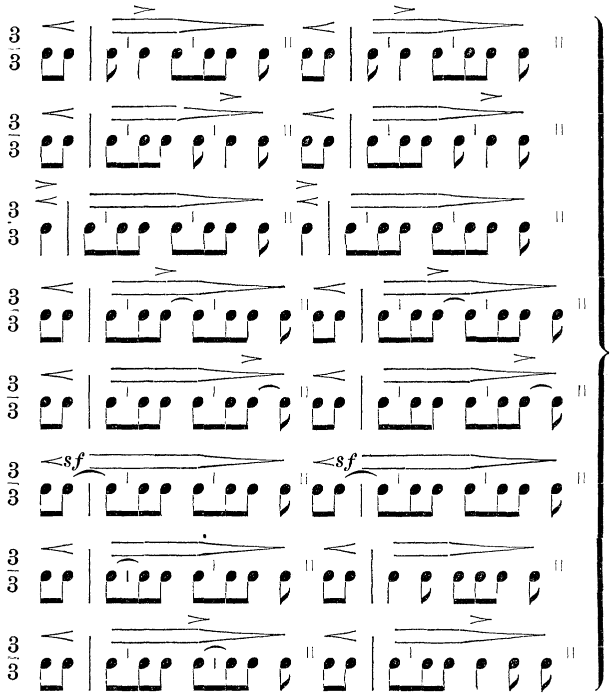
(abbetont, sämmtlich gut).

§ 16. Zweizeitige Zusammenziehung im neuntheiligen Takt.

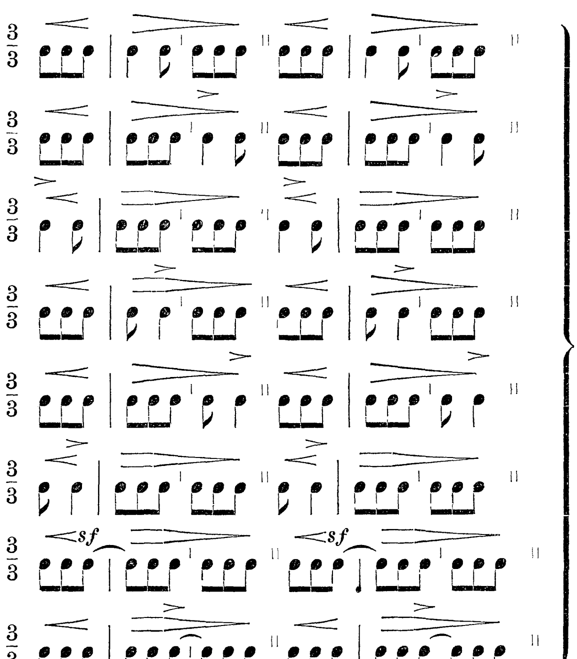
Der neuntheilige Takt ist natürlich noch reicher an möglichen Gestaltungen; er mag den Beschluss bilden; die noch grösseren Taktarten werden wir besser als durch Untertheilung entstanden auffassen. Die anbetonten Formen lasse ich aus, da sie in die auftaktigen umgedeutet werden.



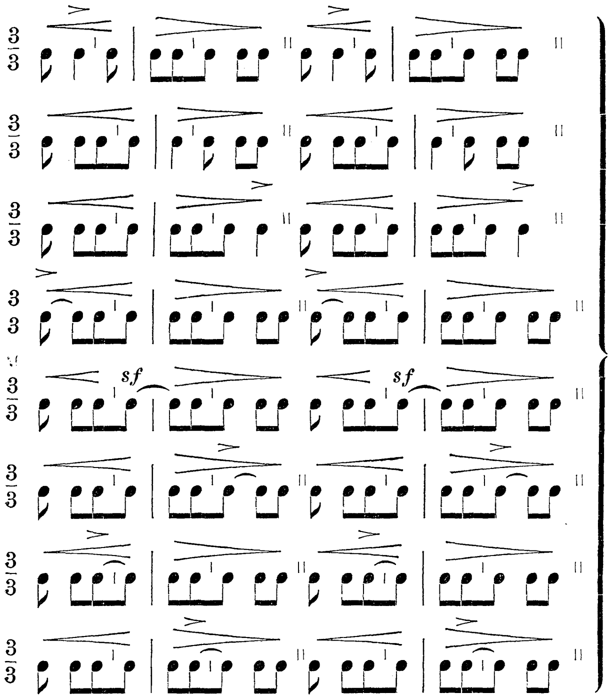
($^1/_9$ Auftakt, sämmtlich gut).



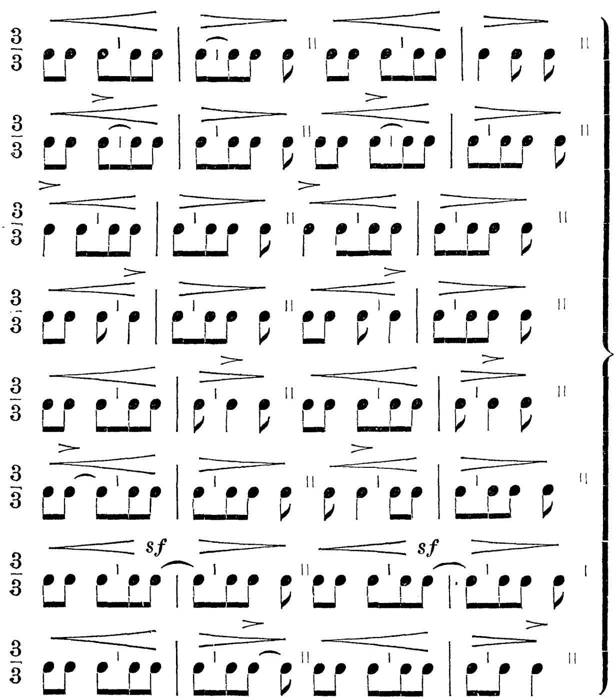
($^2/_9$ Auftakt, sämmtlich gut).



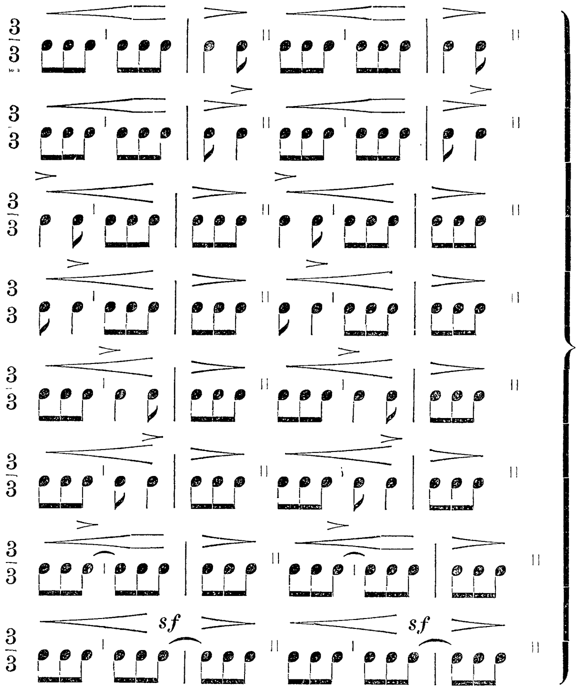
($^3/_9$ [$^1/_3$] Auftakt, sämmtlich gut).



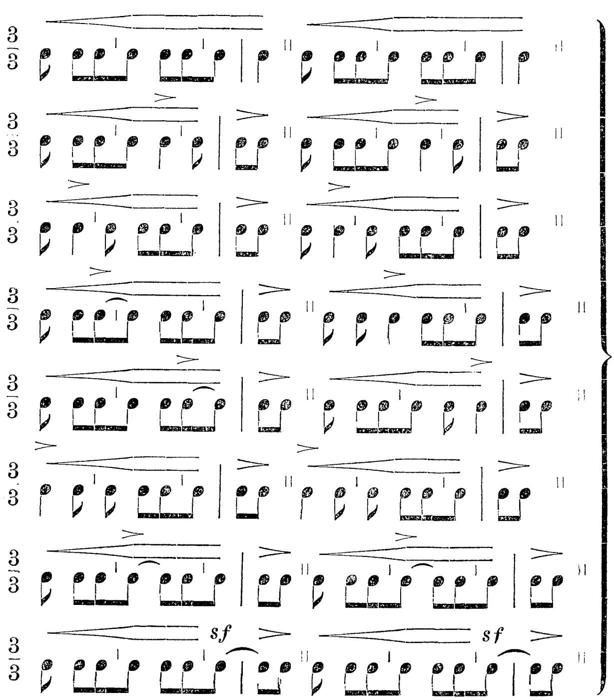
($^{4}/_{9}$ Auftakt, sämmtlich gut).



($^{5}/_{9}$ Auftakt, sämmtlich gut).



($^6/_9$ [$^2/_3$] Auftakt, sämmtlich gut).

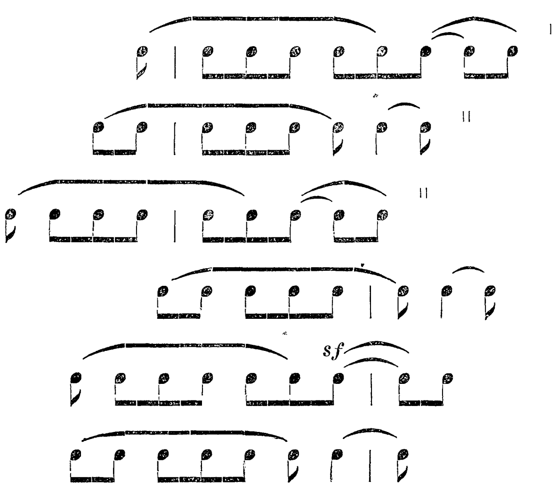


($^7/_9$ Auftakt, sämmtlich gut).

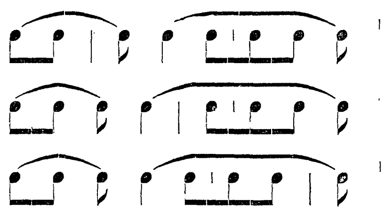


(abbetont. sämmtlich gut.)

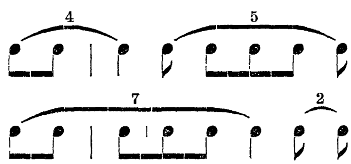
Sowohl im crescendo als decrescendo bewirkt der die lange Note hervorhebende Accent, wenn er nicht den Anfang oder Schluss der ganzen neuntheiligen Gruppe bildet, eine Untergliederung derselben, in ähnlicher Weise, wie wir sie zuerst im § 8 und seitdem öfter durch melodische Wendungen herbeigeführt sahen. Die lange Note wird im Allgemeinen gern als Ende verstanden werden, wo aber nur ein Taktglied übrig bleiben würde, natürlich als Anfang, d. h. in den Motiven:



Auch wird sie, wo sie auf den Anfang eines der den neuntheiligen Takt zusammensetzenden dreitheiligen Motive fällt, wenn diese abbetont sind, die Verschmelzung der Motive lockern, also in den Fällen:



Dagegen wird sie Tripelmotive fester verkitten, wo sie das Ende des einen mit dem Anfang des andern verknüpft; die beiden wachsen dann wenigstens fester zusammen und bilden, wenn sich der Rest loslöst (wenn die lange Note als Ende wirkt) eventuell unregelmässige (d. h. nicht drei- oder sechstheilige) Motive, z. B.

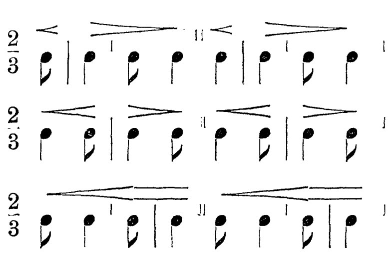


u. s. w.

Wir sehen also, dass diese einfachste rhythmische Modification des metrischen Schemas die Auffassung in der mannichfaltigsten Weise bestimmt und bereits ein ausserordentlich vielgestaltiges Leben bedingt. Man beachte aber, dass die durch das Metrum gegebene dynamische Schattirung zu Recht bestehen bleibt; wo die Auffassung umspringt, wechselt allerdings die dynamische Schattirung, aber die neue dynamische Schattirung ist auch wieder gegeben, sobald die Auffassung sich für eine andere metrische Form entschieden hat.

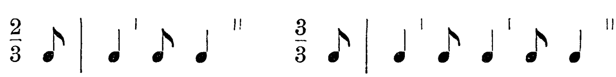
§ 17. Mehrmalige Anwendung der zweizeitigen Zusammenziehung im $^2/_3$ und $^3/_3$ Takt.

Der sechs- und neuntheilige Takt lassen die Zusammenziehung zweier Zeiteinheiten zu einer Länge mehrmals zu; der sechstheilige Takt mit zweimaliger Anwendung der Zusammenziehung ergiebt die Rhythmen:





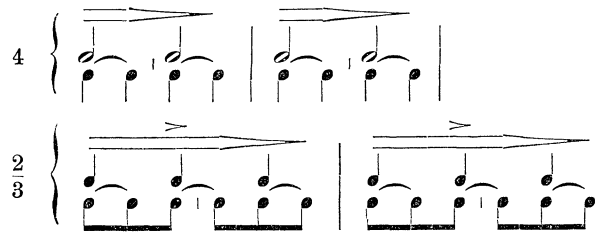
Ich unterlasse es, auch die im neuntheiligen Takte durch zwei- und dreifache Anwendung der Zusammenziehung zweier Einheiten entstehenden Rhythmen nachzuweisen, mit um so leichterem Gewissen, als die meisten derselben sich nur als Uebersetzungen der zweitheiligen Gebilde (höherer Ordnung) des $^2/_3$ Taktes ins dreitheilige erweisen können, z. B.



Zur Verhütung einer übermässigen Ausdehnung und Vertheuerung dieses Buches beschränke ich mich auf das nothwendige, und überlasse die Ausführung des fehlenden dem angeregten Interesse des ernstlich Strebenden.

§ 18. Durchgeführte zweizeitige Zusammenziehung im viertheiligen und sechstheiligen Takt. Dreizeitige Zusammenziehung. Punktirung.

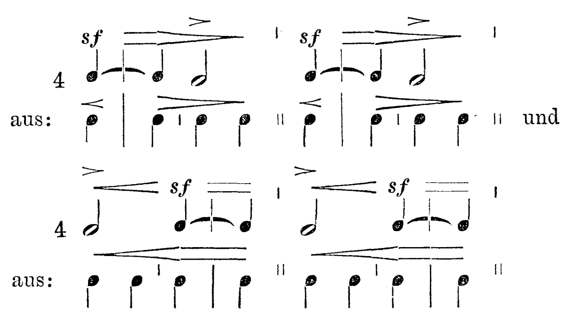
Der viertheilige Takt verwandelt sich durch zweimalige Anwendung der zweizeitigen Zusammenziehung in einen zweitheiligen von doppelt so langsamer Bewegung, desgleichen der sechstheilige durch dreimalige Anwendung der Zusammenziehung in einen dreitheiligen von doppelt so langsamer Bewegung. Die Verhältnisse liegen aber für den $^2/_2$ und $^2/_3$ Takt natürlich nicht gleich; bei jenem bedeutet die fortgesetzte zweizeitige Zusammenziehung eine Wegschaffung der Untertheilung, bei diesem dagegen eine der Untertheilung widersprechende Synkopenbildung:



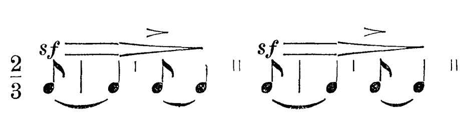
Das der ersteren Bildung analoge im $^2/_3$ Takt (wie im $^3/_3$ Takt) würde die fortgesetzte dreizeitige Zusammenziehung sein:

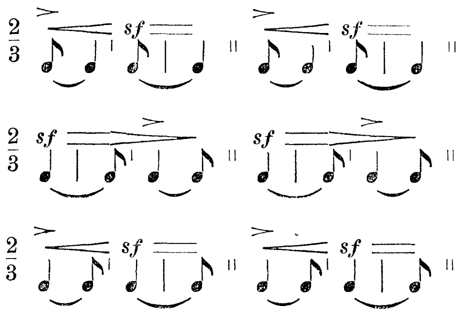


Indess auch im viertheiligen Takte ergiebt die binäre Zusammenziehung einige Bildungen, die dem einfach zweitheiligen Takte fremd sind, nämlich bei der $^1/_4$ auftaktigen und der $^3/_4$ auftaktigen (abbetonten) Form:

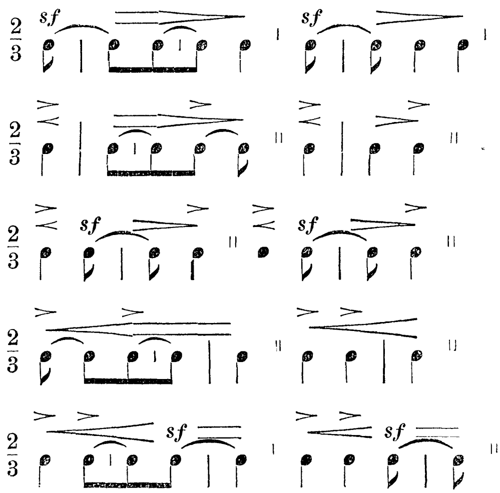


Diesen Bildungen entsprechen im $^2/_3$ Takt die folgenden durch dreizeitige Zusammenziehung der kleinen Motive entstandenen:

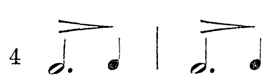




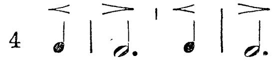
Die dreimalige zweizeitige Zusammenziehung ergiebt im $^2/_3$ Takt die Formen:



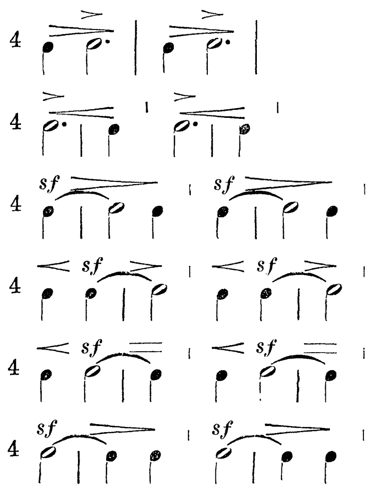
Die dreizeitige Zusammenziehung ist im zweitheiligen Takt natürlich unmöglich; im dreizeitigen verwandelt sie das ganze Taktmotiv in eine einzige lange Note, die Bedingungen für die Verständlichkeit der Bildungen sind daher dieselben wie beim zusammengezogenen zweitheiligen Takt (§ 12). Dagegen ergiebt sie eine neue wichtige rhythmische Bildung im viertheiligen Takt, nämlich die sogenannte **Punktirung**:



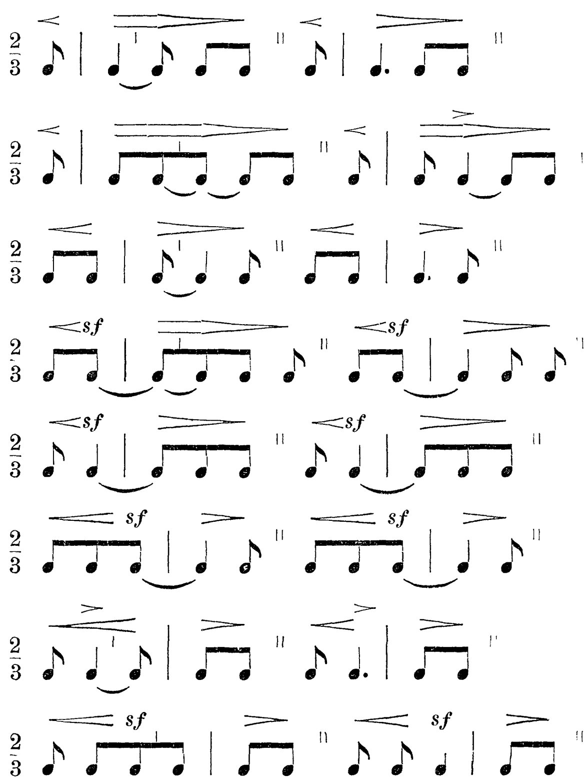
Wenn schon die zweizeitige Länge gern als Ende verstanden wurde, so gilt das noch mehr von der dreizeitigen. Die obige Reihe wird, wenn nicht harmonische Gründe (Vorhaltslösung) zwingend diese Auffassung fordern, stets umgedeutet werden in:

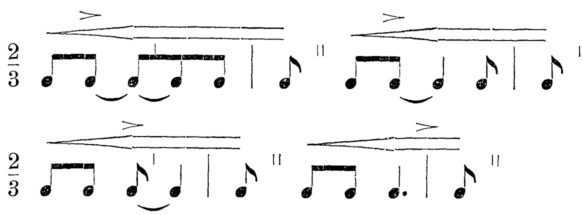


Die anderen noch möglichen Bildungen sind:

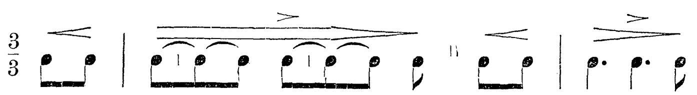


Der $^2/_3$ Takt ergiebt, wenn die dreizeitige Zusammenziehung über die Grenzen der ihn zusammensetzenden dreizeitigen Motive übergreift, noch folgende Rhythmen:

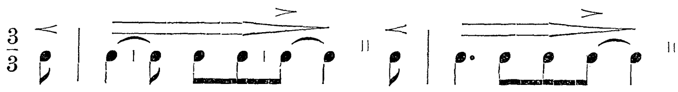




Die entsprechenden Bildungen des $^3/_3$ Taktes sind leicht zu konstruiren; es sei nur erinnert, dass derselbe die übergreifende dreizeitige Zusammenziehung an zwei Stellen zugleich zulässt, z. B.



oder:



u. s. w.

Wer einmal den reichen Gehalt an lebendiger Kraft und Bewegung, der in diesen metrisch-rhythmischen Formationen steckt, erkannt und empfunden hat, der wird es der Mühe werth halten, mit Vollbewusstsein aus diesem unversiegbaren Borne zu schöpfen und die einzelnen Bildungen so mit musikalischem Leben zu füllen, dass sie voll und deutlich zur Geltung kommen. Bei näherer Ueberlegung kann es kaum jemand für minder wichtig halten, die typischen Grundformen der Rhythmik durch praktische Satzübungen der Darstellung geläufig zu machen, als etwa die Einführung des übermässigen Dreiklangs oder andere harmonische Details zu üben. Der Unterricht in der Metrik und Rhythmik ist in erster Linie Anschauungsunterricht; die durch Notenwerthzeichen, dynamische Schattirungen und Accentzeichen dargestellten Rhythmen sollen vom Geiste direkt erfasst werden, ohne dass sie in klingender Musik zur Geltung gebracht werden; der schönere, lohnendere Theil dieses Studiums wird aber die Verwandlung der Rhythmen in wahrhaftige Musik sein. Dabei ist die Hauptschwierigkeit die Vermeidung solcher melodischen und harmonischen Wendungen, welche geeignet sind, eine Umdeutung des darzustellenden Rhythmus zu veranlassen. Bekanntlich verbinden sich am ungezwungensten steigende Tonhöhe und crescendo, wie fallende Tonhöhe und diminuendo; jedenfalls ist der Wechsel der Richtung der melodischen Bewegung (§ 38) von ähnlicher Wirkung wie der Wechsel der dynamischen Schattirung vom crescendo zum diminuendo und umgekehrt: man wird also hinsichtlich der Melodik die Rhythmen am ungehindertsten gestalten, wenn man mit der dynamischen Gipfelnote die Melodie wenden lässt. In harmonischer Hinsicht ist besonders darauf hinzuweisen, dass ein Vorhalt mit seiner natürlichen Fortschreitung zusammengehört, die Auflösung der Dissonanz nur Ende,

nicht Anfang sein kann, während Durchgangstöne stets auf das folgende hinweisen und keinenfalls abschliessen können. Unter Beobachtung solcher Gesichtspunkte, welche der als vorausgegangen angenommene Unterricht in der Harmonielehre und im einfachen Kontrapunkt (Melodik) an die Hand giebt, kann die Uebung im Satz der Rhythmen keine besonderen Schwierigkeiten machen. Dieselbe wird sich als äusserst wirksames Stärkungsmittel der musikalischen Vorstellungskraft erweisen und die Phantasie nachhaltig befruchten. Dass Beispiele, die der Lehrer zu geben hat, den selbstständigen Versuchen der Schüler vorausgehen müssen, versteht sich wohl von selbst, wenn nicht das unangenehme eintreten soll, dass der Schüler mechanisch die Zeitwerthe melodisch füllt, ohne selbst die Rhythmen empfunden zu haben. Immer wieder muss ich darauf hinweisen, dass das Musikdiktat das geeignetste Mittel ist, die Auffassung der Rhythmen zu üben, vorausgesetzt, dass der Lehrer dasselbe methodisch handhabt. Eine Anleitung habe ich in dem Artikel: „Das Musikdiktat als Vehikel der Phrasirungslehre“ im Jahrgang 1883 des „Musikalischen Wochenblattes“ gegeben.

III. Kapitel.

Rhythmische Bildungen durch Untertheilung einzelner Zähleinheiten.

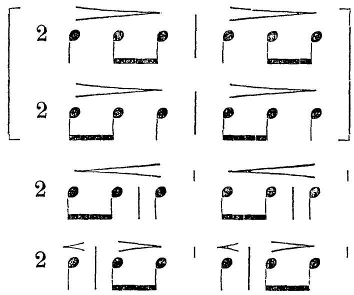
---

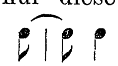
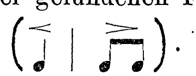
§ 19. Untertheilungen im zweitheiligen Takt.

Untertheilungen nennen wir die Zerlegung von Zählzeiten in kleinere Werthe; diese letzteren werden dann nicht Zähleinheiten schnellerer Art, vielmehr ist immer wieder mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass die den ästhetischen Eindruck eines Tonstückes wesentlich bestimmende Empfindung des Tempo abhängt von der rechten Erkenntniss der Werthe, welche als Zähleinheiten gelten sollen und dass eine Veränderung der Bestimmung der letzteren die Empfindung der Tempo modifiziren muss. Alle die Auffassung der Zähleinheiten störenden rhythmischen Umgestaltungen, wie die schlichte Zusammenziehung, Synkope und Punktirung, sind nach dieser Richtung wirksam, am wenigsten die schlichte Zusammenziehung, welche den dynamischen Schwerpunkten ihre Stelle wahrt, am meisten diejenige synkopirende, welche dieselben verrückt. Bei den grossen Zusammenziehungen, welche in der Verschmelzung ganzer Zählzeiten bestehen, trat das noch verhältnissmässig selten auffallend hervor; desto mehr werden wir auffallende Wirkungen finden, wenn wir zur Zusammenziehung von Untertheilungen kommen. Die Untertheilungen selbst stören die Auffassung der Zählzeiten nicht; die Zählzeiten erscheinen stets durch Toneinsätze markirt, zwischen welche sich weitere Töne einschieben. Nur wo

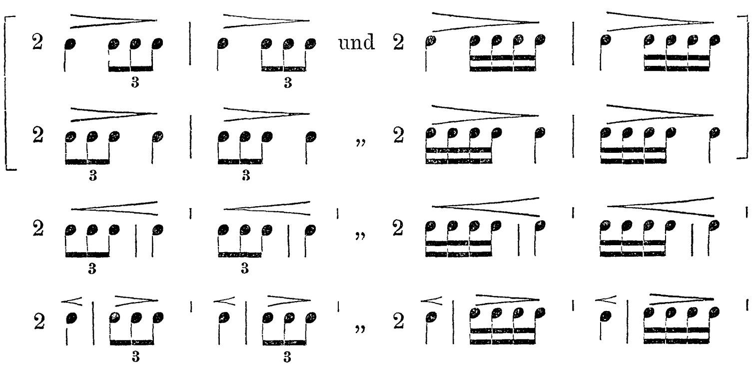
die Untertheilung von Zählzeiten gemischt mit Zusammenziehungen auftritt, wird die Auffassung durch die Untertheilung noch erschwert werden.

Die Unterzweitheilung eines Taktgliedes des zweitheiligen Taktes ergiebt Bildungen, die denen analog sind, welche wir bereits durch Zusammenziehung zweier Zeiten im viertheiligen fanden:

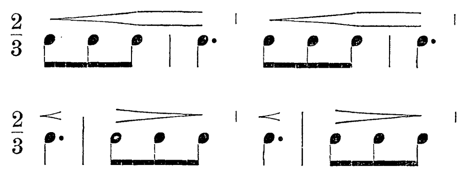


(Zunächst ergeben sich nur diese schlichten Bildungen, da z. B. ein zweitheiliger Takt der Form:  nicht existirt, also nicht untergetheilt werden kann.) Die gefundenen vier Rhythmen haben aber eine ganz andere Bedeutung als die aus Zusammenziehung des vierzähligen Taktes entstandenen: in jenen wirkte die Länge hemmend, sodass die Zähleinheiten als lebendigeres Element erschienen; hier wirken die Kürzen der Untertheilung anregend zu einer über das Mass der Zähleinheiten hinausgehenden Bewegtheit, sodass die Zähleinheiten relativ als Längen, wenigstens als die der Bewegung Schranken ziehenden, dieselbe zügelnden Elemente empfunden werden. Hier wie dort wird aber gern die lebhaftere Bewegung der kürzeren Töne als ein Anfang, als ein Wollen, Streben, Drängen verstanden werden, dem die Längen ein Ziel zu setzen scheinen, d. h. die anbetonte Form wird auch hier gewöhnlich in eine in- oder abbetonte umgedeutet werden. Nur im crescendo wird auch hier wie in früher gefundenen Fällen (§ 13) die Länge ohne Umdeutung als Anfang verstanden .

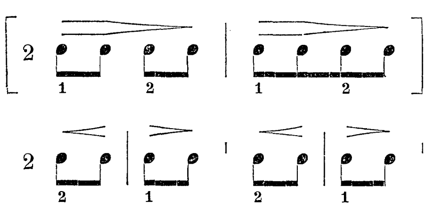
Die Unterdreitheilung und Unterviertheilung einer Zähleinheit im zweitheiligen Takte ergiebt die nicht wesentlich verschiedenen Bildungen:



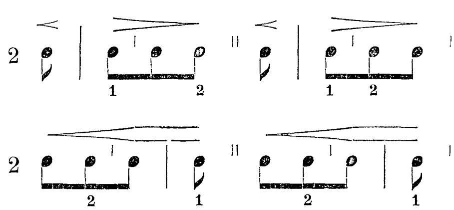
nur zwingt die erhöhte Lebendigkeit der Untertheilung noch entschiedener zur Umdeutung der anbetonten Formen in die abbetonten. Die dreitönigen Gebilde der Unterdreitheilung sind nicht eigentliche Triolen, deren Wesen vielmehr in einem Widerspruch gegen eine herrschende Zweitheiligkeit beruht und zu den im V. Kapitel abzuhandelnden abweichenden Untertheilungen von Zusammenziehungen gehört, welche die Auffassung der Zähleinheiten stören. Man braucht nur diese Formen der Unterdreitheilung zu vergleichen mit den aus dem $^2/_3$ Takt durch Zusammenziehung der drei Einheiten eines Motivs niederer Ordnung entstehenden, um einzusehen, dass hier nicht eine rhythmische Bildung von irgend welcher Komplizirtheit vorliegt:



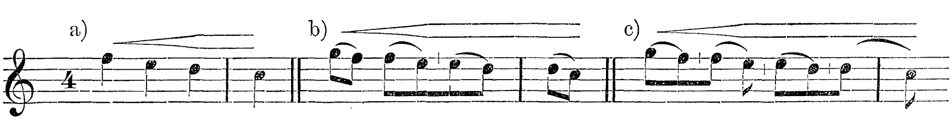
Die Unterzweitheilung beider Glieder des zweitheiligen Taktes ergiebt einen viertheiligen aber zweizähligen Takt:



Hier vermissen wir aber noch immer die ganz geläufigen Formen:



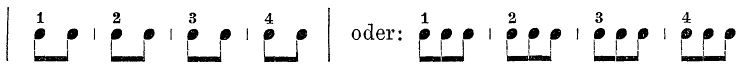
Durch Untertheilung in dem gewöhnlichen Sinne sind diese nicht zu erklären. Es ist aber offenbar ganz ungerechtfertigt, dass man Untertheilungen stets nur im anbetonten Sinne annimmt. Man vergleiche folgende beiden Arten der Auflösung desselben Motivs in kleinere Werthe:



Sollte jemand nach reiflicher Ueberlegung bei c) in der Reperkussion die Auflösung der Viertel der ursprünglichen Form sehen wollen?



Oder, da das wegen des dann allein am Anfang übrig bleibenden ganz unerklärlichen Achtels *g* unmöglich ist — sollte jemand in c) etwas anderes sehen wollen als eine Untertheilung von a)? Es ist theoretisch durchaus nicht korrekt, dass man allgemein immer die zwischen die Zählpunkte fallenden Zeittheile auf den vorausgehenden Zählpunkt bezieht:



Dieselben sind vielmehr sogar zumeist auf den nachfolgenden Zählpunkt zu beziehen:

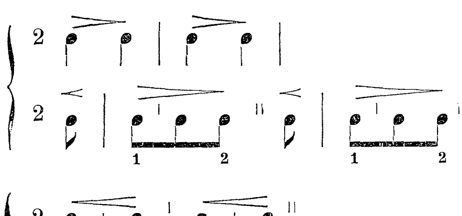


oder theils nach vorwärts oder theils nach rückwärts:

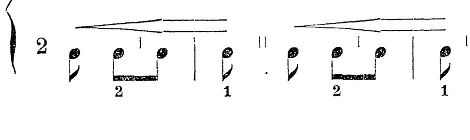


sodass die **Untertheilungsmotive** ähnlich den an-, in- und abbetonten, aus mehreren Zähleinheiten bestehenden Taktmotiven (§ 2) sich danach unterscheiden, ob der Zählpunkt auf den Anfang, das Ende oder ein mittleres Glied fällt. Der Kürze wegen und zur Vermeidung einer Ueberladung der Terminologie wollen wir auch die Untertheilungsmotive der ersten Art anbetonte, die der zweiten Art abbetonte und die der letzten Art inbetonte nennen. Unleugbar ist der eigentliche Träger der Zählzeit der Schwerpunkt, die dynamische Hauptnote des Untertheilungsmotivs.

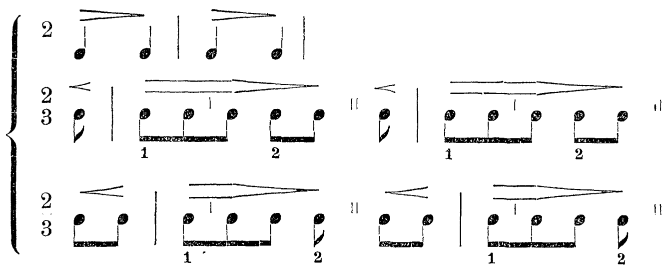
So gewinnen wir für den zweitheiligen Takt durch **ab**betonte Unterzweitheilung zunächst die oben vermissten Formen:

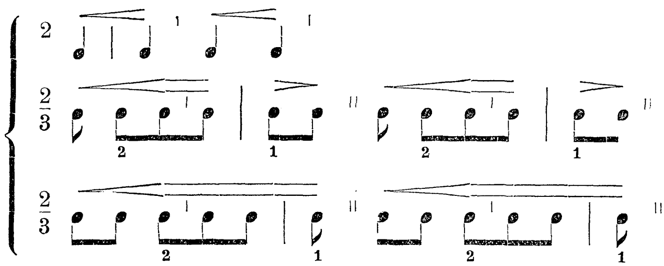


und

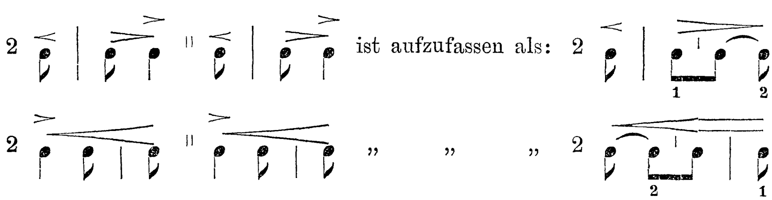


und durch abbetonte und inbetonte Unterdreitheilung die Formen:

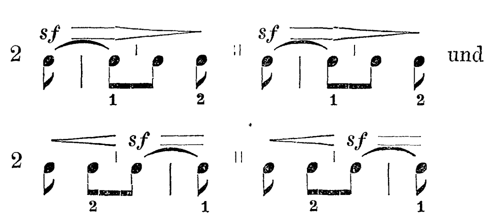




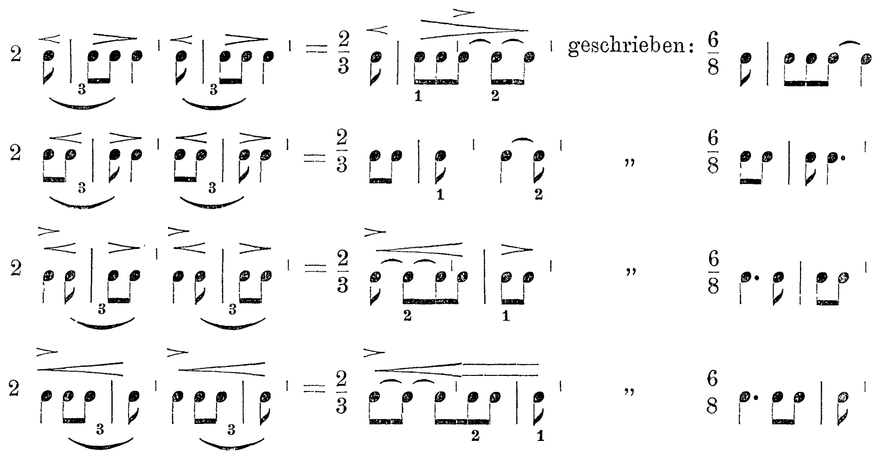
Wird nur eine der beiden Zähleinheiten in- oder abbetont untergetheilt, so muss doch durch diese Art der Untertheilung der dynamische Werth der nicht untergetheilten Zähleinheit bestimmt werden, d. h.



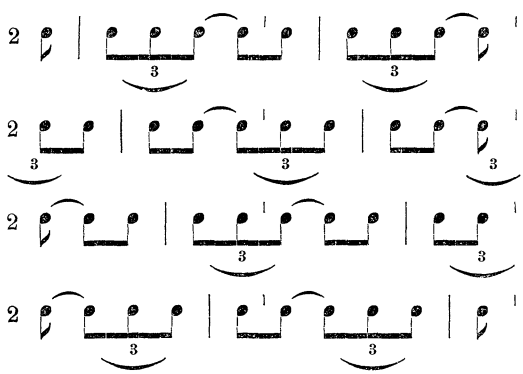
während die beiden anderen möglichen Formen keiner weiteren Erläuterung bedürfen, da der Taktstrich dieselbe klar genug anzeigt:



Die durch ab- oder inbetonte Unterdreitheilung nur einer Zeiteinheit entstehenden rhythmischen Umgestaltungen des zweitheiligen Taktes sind sämmtlich äusserst selten, da im Falle ihres Vorkommens die Notirung als $^2/_3$ Takt ($^6/_4$, $^6/_8$, $^6/_{16}$) vorgezogen wird, welche die sonst schwer verständlichen Bildungen zu ganz leicht verständlichen macht:

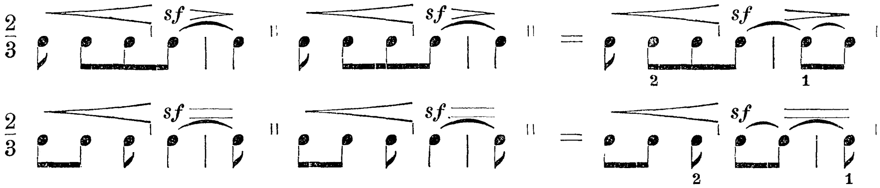


Soll dagegen die Taktart beibehalten werden, so muss eine nicht ganz genaue vikarirende Notirungsweise Platz greifen, nämlich:



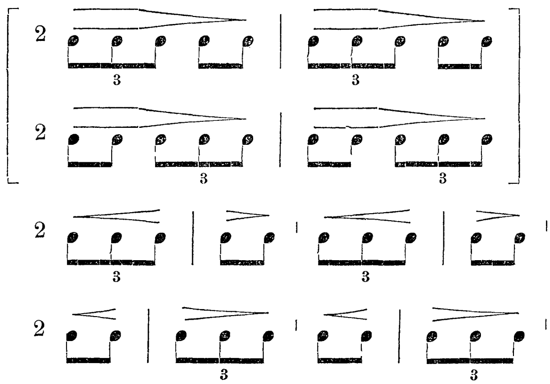
worüber sogleich mehr.

Die noch übrigen können überhaupt nur in einer Gestalt aufgezeichnet werden, welche die Unterdreitheilung als durchgeführt erscheinen lässt:

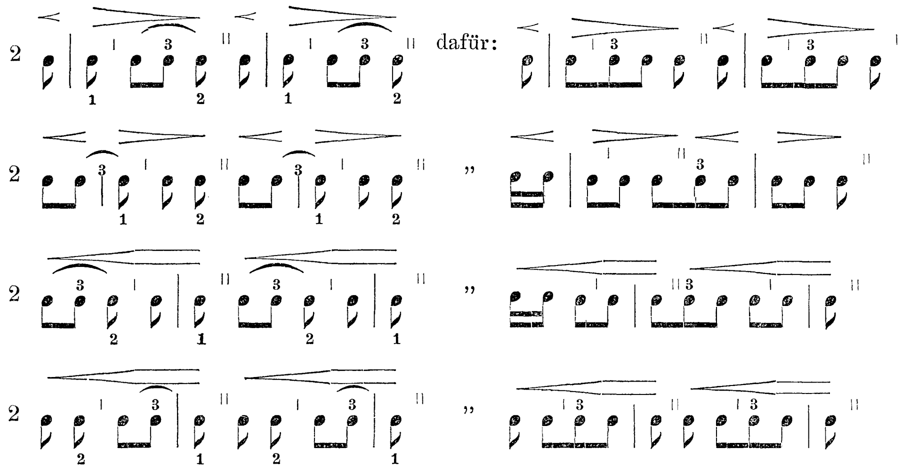


Unterzweitheilung und Unterdreitheilung können auch in der Weise kombinirt werden, dass eine Zeiteinheit in zwei, die andere aber in drei untergetheilt wird. Die Dreitheilung erscheint dann im Gegensatz zur Zweitheilung als wirkliche Triole; doch zieht die Notenschrift in allen den Fällen, wo die Triole anders als anbetont auftritt, eine Schreibweise vor, welche die Triole als anbetont in den Takt einreiht (wie oben). Die sich ergebenden Rhythmen sind:

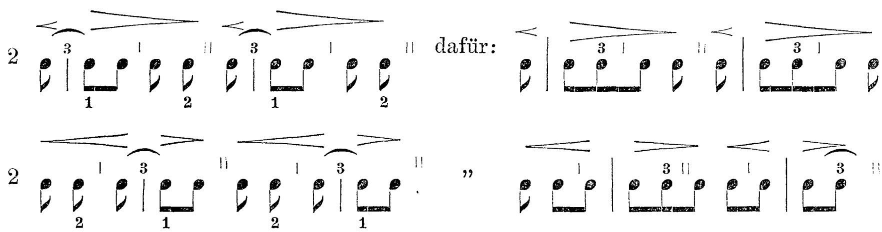
a) mit anbetonten Untertheilungen:



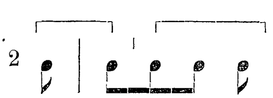
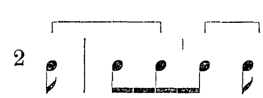
b) mit abbetonten Untertheilungen:



c) mit inbetonten Triolen:



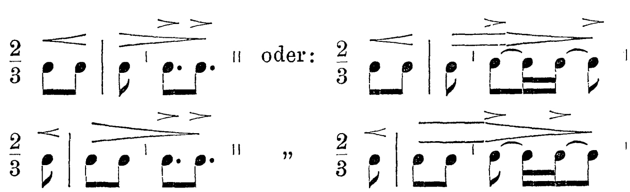
Die einzig üblichen rechts gegebenen Schreibweisen von b) und c) sind zunächst inkorrekt, da sie die Triole auf die beiden Untertheilungsmotive vertheilen:

 und 

Der Eintheilungsfehler wird jedoch verschwindend klein, wenn wir die agogische Schattirung in Betracht ziehen; denn im ersten Falle erleidet die letzte Note des zweitheiligen Motivs eine nicht ausser Acht zu lassende Verlängerung, während im zweiten das allein im crescendo (vor dem Taktstrich) stehende Achtel den promptesten Anschluss an die dynamische Gipfelnote fordert; es erscheint sogar die Schreibweise des zweiten und dritten Falles unter b) (zwei Sechszehntel statt der im crescendo stehenden also etwas zu beschleunigenden Triolenachtel) als nur ganz unwesentliche Modification des eigentlichen Rhythmus. Können wir so für die Praxis mit der Ersatz-Schreibweise zufrieden sein, so muss doch die Theorie fragen, ob die links gegebenen Notirungen denn nicht verständlich sind, also nothwendig die Vertretung durch die rechts gegebenen fordern? Diese Frage kann nicht unbedingt bejaht werden. Historisch steht dem entgegen, dass die Mensuralnotenschrift im 14.—15. Jahrhundert die übergreifende (aus einem Notenwerth der nächst grösseren Art in den anderen hinüberragende) Triole kannte, dass aber freilich schon das 16. Jahrhundert dieselbe umdeutete; es sind das die Fälle, wo die Schwärzung (Color) nach der Erklärung der Theoretiker des 16. Jahrhunderts der Note den vierten (statt den dritten) Theil ihres Werthes nahm, z. B. (a. d. 2. Kyrie von Obrecht's Messe ‚Ave regina coelorum'):



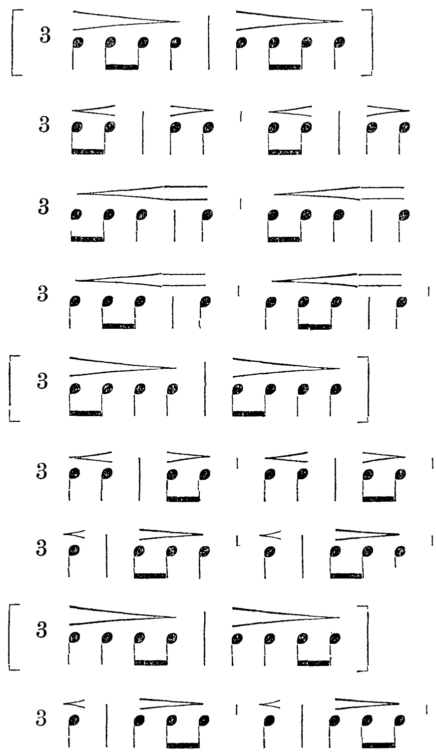
und auch von Obrecht so gemeint. Doch auch abgesehen von historischen Analogien scheint mir die übergreifende Triole nicht unfassbar, wenn sie auch ein lossreissen von der durch den Taktstrich und die gemeinsamen Querstriche anerzogenen Gewöhnung an die anbetonte Zusammenrechnung der Untertheilungswerthe fordert. Um die übergreifende Triole zu verstehen, denken wir uns am besten die Taktvorzeichnung als $\frac{2}{3}$ gewählt, in welchem Falle die Glieder der zweitheiligen Gruppe durch Punkte streng ihrem Werthe nach bezeichnet werden können:



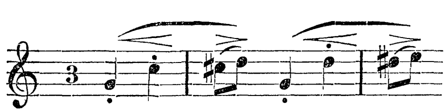
d. h. das volle Verständniss derselben ergiebt erst die Annahme einer abweichenden Zusammenziehung von Untertheilungen zweiten Grades.

§ 20. Untertheilungen im dreitheiligen Takt.

Die anbetonte Unterzweitheilung einer Zähleinheit des dreitheiligen Taktes ergiebt die Rhythmen:

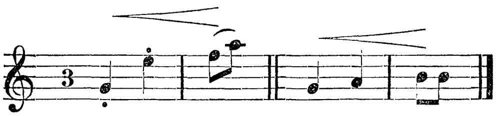


Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, zu bemerken, dass die abbetonten Formen eines eigentlichen diminuendo entbehren; bei langsamerem Tempo, welches der dynamischen Hauptnote ein merklicheres diminuendo gestatten würde, erscheint diese daher gewöhnlich verkürzt, sei es durch gefordertes Absetzen (Staccatopunkt) oder durch eine die Hälfte des Notenwerthes vernichtende Pause. Wird nun die dynamische Hauptnote getheilt (oben im 6. Beispiel), so kann allerdings ein schnelles diminuendo ausgeprägt werden, doch wird das nur dann geschehen, wenn der zweite Ton der Untertheilung die Lösung einer Dissonanz ist, welche der erste Ton brachte, z. B.

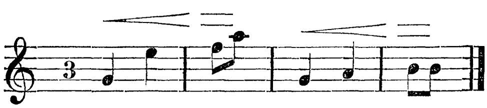


macht dagegen die Melodiebewegung einen harmonischen Schritt (Sprung) oder wird derselbe Ton zweimal angegeben (reperkutirt), so wird der zweite Ton

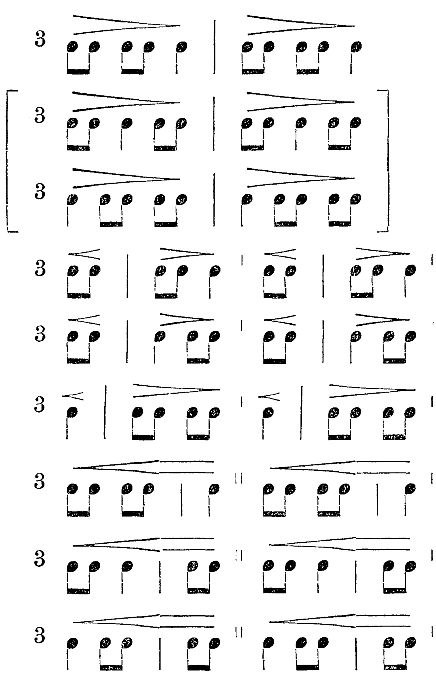
dem ersten an Stärke nicht nachstehen, die Untertheilung wird also die Abbetonung nur noch nachdrücklicher markiren:



Für solche und ähnliche Fälle wollen wir uns hier eines besonderen Zeichens für die gleichbleibende Tonstärke bedienen, nämlich zweier parallelen Striche (=) im Gegensatz zu den divergirenden des crescendo- und des diminuendo-Zeichens. Ich habe mich dieses Zeichens bereits in den vorausgehenden Paragraphen bedient, wo in abbetonten Motiven der dynamische Höhepunkt durch Synkopirung von dem Taktstrich gerückt war; hier also wäre seine Anwendung:

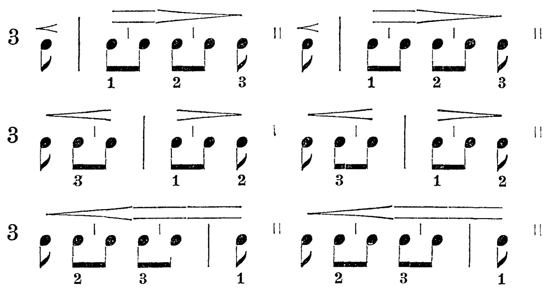


Durch anbetonte Unterzweitheilung zweier Glieder entstehen folgende Formen des dreitheiligen Taktes:

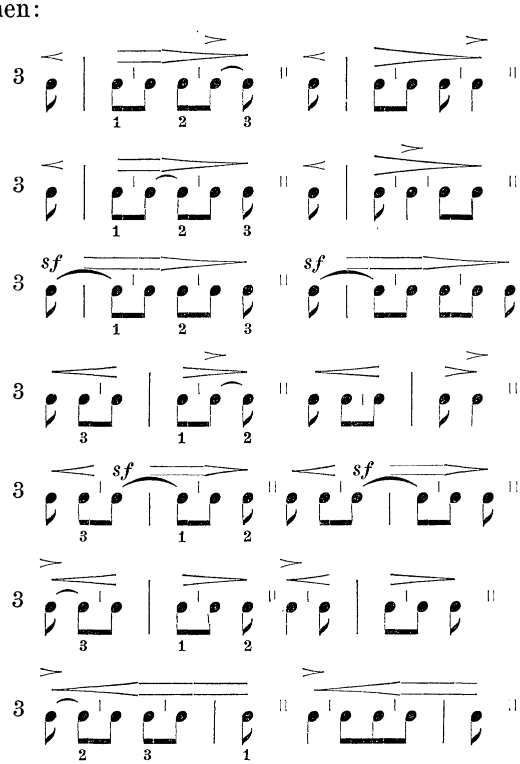


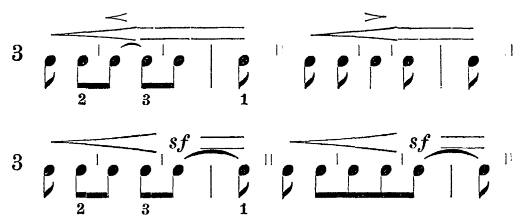
Von den anbetonten (1—3) ist nur die erste unbedingt verständlich; bei der zweiten und dritten wird stets die Umdeutung in eine der auftaktigen Formen sich als geboten erweisen, wenn nicht besondere melodische oder harmonische Kombinationen ihrer Auffassung zu Hülfe kommen.

Die abbetonte Unterzweitheilung eines Gliedes im dreitheiligen Takte setzt, wie wir aus den analogen Unterzweitheilungen des zweitheiligen Taktes (§ 19) wissen, eine Zersetzung sämmtlicher Taktglieder in abbetonte Untertheilungen voraus, sodass die Längen als Zusammenziehungen wirken und Accente bekommen. Der durchweg abbetont untergetheilte dreitheilige Takt unterscheidet sich von den entsprechenden Formen des dreimal zweizeitigen Taktes nur dadurch, dass er nur dreizählig und nicht sechszählig ist:

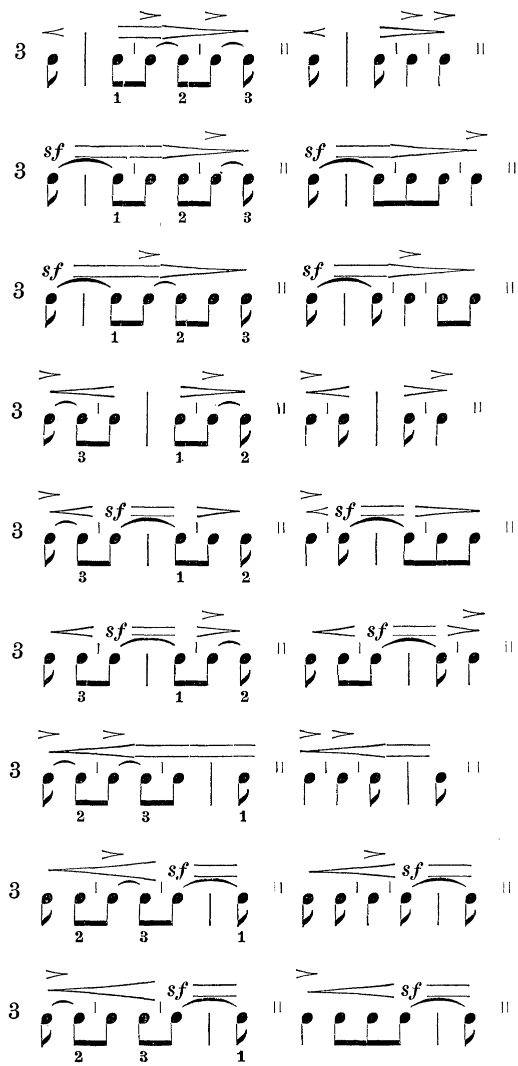


Müssen wir die durchgeführte Untertheilung voraussetzen, so gehen wir von ihr aus am natürlichsten zu der Zusammenziehung nur eines der kleinen Motive und von dieser zur Zusammenziehung zweier über, welche als die gesuchte Untertheilung nur einer Zähleinheit erscheinen wird. Wir gewinnen also zunächst die Formen:



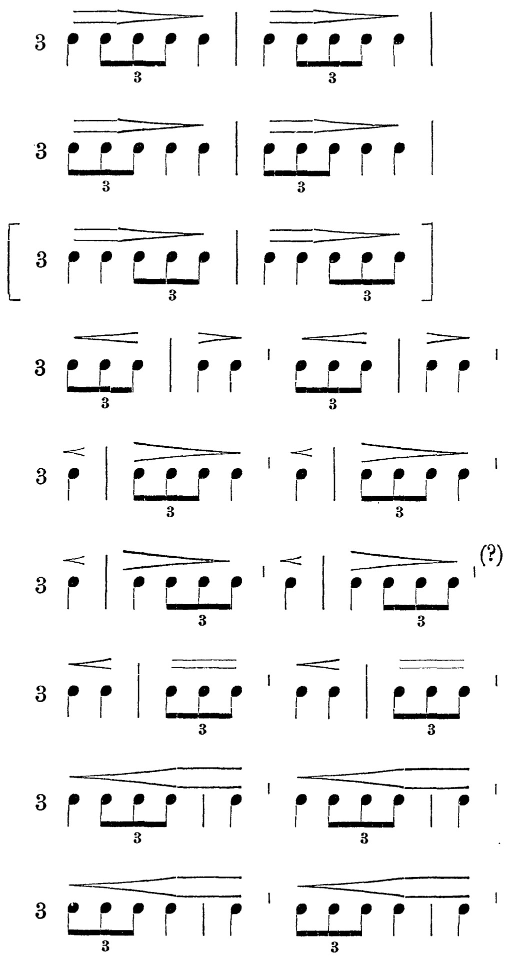


Die mit zwei Zusammenziehungen resp. nur einer Untertheilung sind:

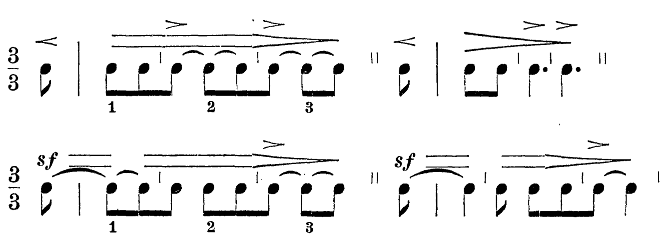


Natürlich können im dreitheiligen so gut wie im zweitheiligen Takt einzelne Zähleinheiten in drei statt in zwei kleinere Werthe zerlegt werden. Tritt eine

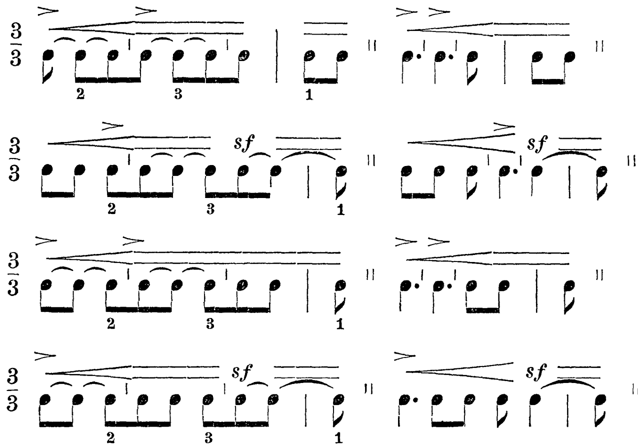
solche Unterdreitheilung nur an einer Stelle auf, so erhalten wir zunächst die Rhythmen:



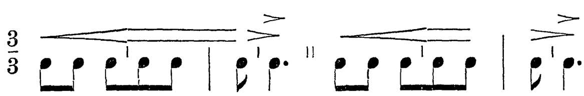
Wo das Unterdreitheilungs-Motiv in- oder abbetont auftritt, gewinnen die nicht untergetheilten Werthe die Bedeutung von Zusammenziehungen in- oder abbetonter Motive und die Taktvorzeichnung nimmt daher am besten von der Unterdreitheilung Notiz:



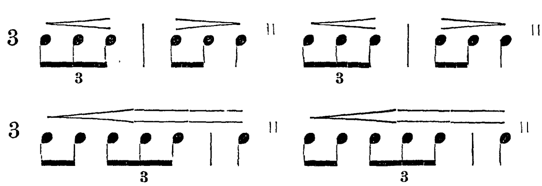

3/3
sf
1 2 3
sf
3/3
1 2 3
3/3
sf
1 2 3
sf
3/3
sf
1 2 3
sf
3/3
3 1 2
3/3
sf
3 1 2
sf
3/3
sf
3 1 2
sf
3/3
sf
3 1 2
sf
3/3
sf
3 1 2
sf
3/3
3 1 2
3/3
sf
2 3 1
sf
3/3
sf
2 3 3
sf



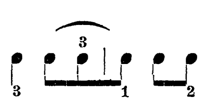
Die Unterdreitheilung mit in- und abbetonten Motiven in zweimaliger Anwendung erscheint angesichts der Nothwendigkeit der Auffassung solcher Bildungen als theilweiser Zusammenziehung bei durchgeführter Unterdreitheilung als einfachere und leichter verständliche Form, z. B.

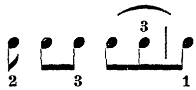


Wir dürfen die Aufstellung und Bezeichnung der Schemata getrost dem angeregten Interesse überlassen. Desgleichen wollen wir nicht die Kombinationen von Unterdreitheilung und Unterzweitheilung einzeln prüfen. Dieselben sind nach den im vorigen Paragraphen für die Untertheilung des zweitheiligen Taktes erkannten Gesichtspunkten zu beurtheilen; die in den Untertheilungen anbetonten sind leicht verständlich, z. B.

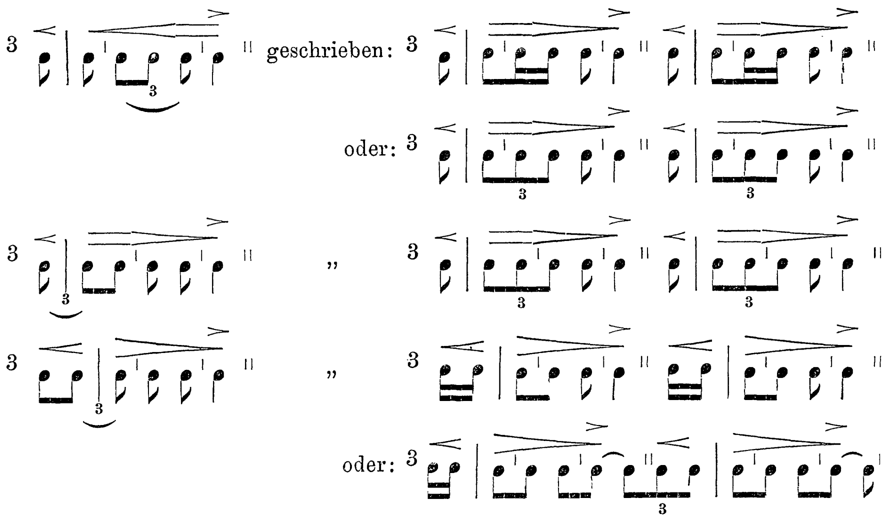


wobei aber zu betonen ist, dass diese Anbetonung der Untertheilung nur eine scheinbare ist, das Ohr vielmehr die abbetonte Triole hört, nämlich statt der beiden eben notirten:

 streng genommen sogar:  und

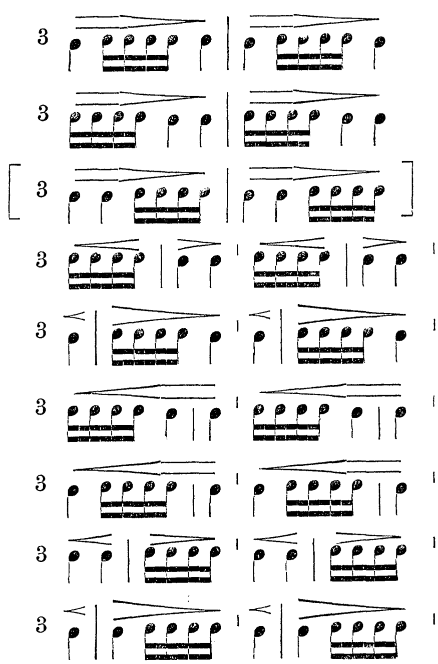
 genauer:  worüber unten mehr.

Dagegen gehören die in den Untertheilungen in- und abbetonten zu den am schwersten verständlichen rhythmischen Problemen und dürften nur in den rechts beigefügten vikarirenden Notirungen anzutreffen sein:

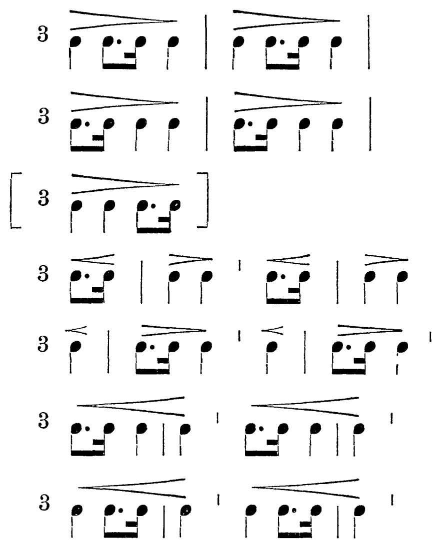


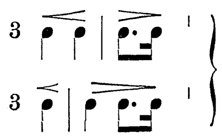
u. s. w.

Die anbetonte Unterviertheilung einzelner Glieder des dreitheiligen Taktes ergiebt einige bekannte Bildungen; doch ist sowohl im drei- als im zweitheiligen Takte die Unterviertheilung von besonderer Bedeutung, wenn sie mit Wiederzusammenziehung dreier Theile auftritt. Die Bildungen:



ergeben, wenn drei Glieder der aufgelösten Zähleinheit wieder zusammengezogen werden (§ 18), die beliebten Gestaltungen:

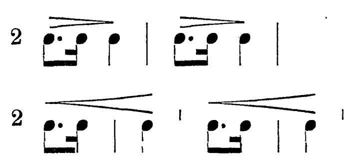




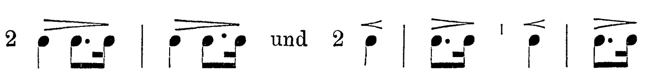
(in der Regel umgedeutet).

Die einzelne Kürze doppelter Untertheilung als Schluss ist selbst durch besondere harmonische Verhältnisse nur ganz ausnahmsweise verständlich zu machen.*)

Der punktirte Rhythmus  als Untertheilung im zweitheiligen Takt ergiebt die Formen:



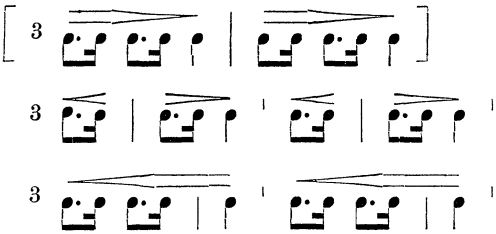
Als Ende des Motivs würde er wieder die Umdeutung bedingen:



*) So z. B. im 1. Satze von Mozart's D-moll-Konzert:



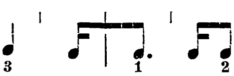
Zweimal angewandt gestaltet die punktirte Untertheilung den dreitheiligen Takt um zu den Formen:



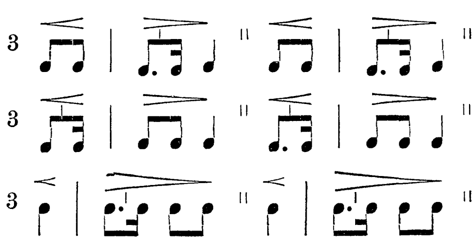
Alle anderen Formen unterliegen der Umdeutung. Man beachte wohl, dass die Kürze der Untertheilung sich von der Länge loslöst und in eine engere Beziehung zur nachfolgenden Länge tritt; auf dieser Thatsache der Empfindung basirt die alte Hausregel*), dass die punktirten Rhythmen stets schärfer gegeben werden müssen als die Notirung sie verlangt:



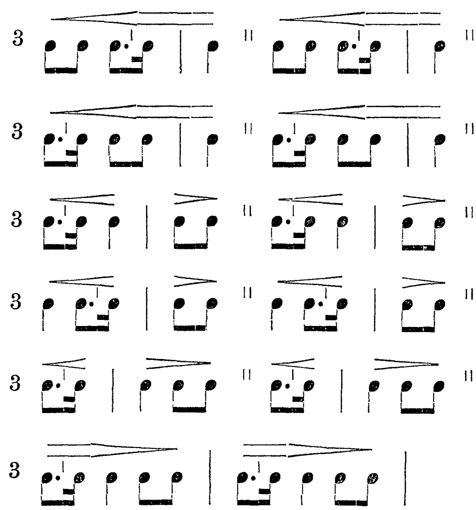
Hier markiren die Lesezeichen die durch die veränderte Auffassung bedingten, die Untertheilungsmotive trennenden Verzögerungen, d. h. die punktirte Note wird verlängert und die kurze behufs promptesten Anschlusses an die folgende noch weiter verkürzt. Das erste Motiv wird durch die veränderte Beziehung inkomplet (ein 𝅘𝅥𝅯 fehlt), das letzte überkomplet (ein 𝅘𝅥𝅯 zu viel), d. h. das Ohr hört wieder anderes, nämlich eigentlich:



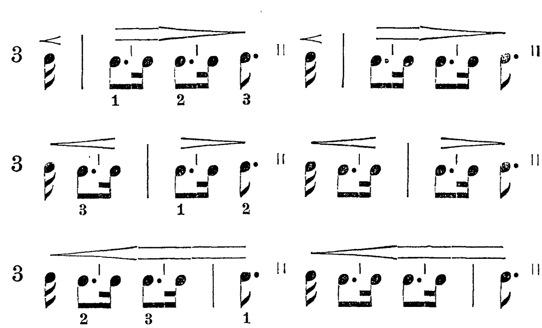
Eine Mischung schlichter und punktirter Untertheilung bedingt ähnliche Verschiebungen der Untertheilungsmotive:



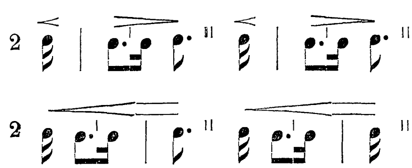
*) Leopold Mozart, Violinschule (1756), I, 3, § 11: „Der Punkt soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden.“ Daselbst IV, § 13: „Wenn vier Noten in ein Viertheil zusammen kommen . . . so wird, wenn die erste und dritte Note punktirt sind, jede Note mit ihrem besonderen Striche, doch abgesondert und also vorgetragen: dass die dreimal gestrichene ganz spät ergriffen, die darauf folgende aber mit geschwinder Abänderung des Striches gleich daran gespielt wird.“



Die Punktirung der letzten Zähleinheit des Motivs zwingt zum Uebergang in die Auffassung im Sinne durchgeführter in- und abbetonter Untertheilung, zunächst in den bekannten Formen:



und im zweitheiligen Takt:



Die aus der Mischung punktirter und schlicht zweitheiliger in- und abbetonter Untertheilung sich ergebenden Rhythmen gehören wieder zur Kategorie der schwierigsten Komplikationen und erscheinen in der gewöhnlichen Notirung durch annähernd gleiche Bildungen vertreten:

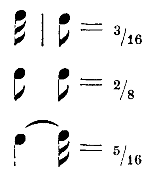


Es bedarf wohl keines grossen Scharfblickes, um zu bemerken, dass dies die vom Ohr eigentlich vernommenen Rhythmen auch da sind, wo nicht der Untertheilungswerth am Ende des Taktmotivs die Auffassung anderer als anbetonter Untertheilungen gebieterisch fordert, d. h. dass die weiter oben gegebenen Bildungen ähnlich umzudeuten sind.

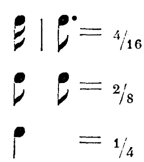
Die übrigen Formen des dreitheiligen Taktes ergeben sich leicht durch Versetzung der Taktstriche und entsprechende Veränderung der dynamischen Bezeichnung nach Massgabe der bisher beobachteten Gesetze. Die hier wieder beobachtete Stellvertretung der Rhythmen, welche wir bereits im § 19 zu erklären vermochten, wird uns immer wieder begegnen. Sie verwandelt in der Notenschrift alle in- und abbetonten Untertheilungen in anbetonte, ohne aber doch bewirken zu können, dass die Auffassung die In- resp. Abbetonung aufgiebt. Der Rhythmus:



mit seinen drei verschiedenen Motivwerthen:



wäre ein schlechterdings unlösbares Räthsel, wenn wir nicht seine vikarirende Bedeutung erkännten. Die Auffassung vernimmt eben nicht die stellvertretenden, sondern die thatsächlich zu Grunde liegenden Werthe, welche gleich sind:

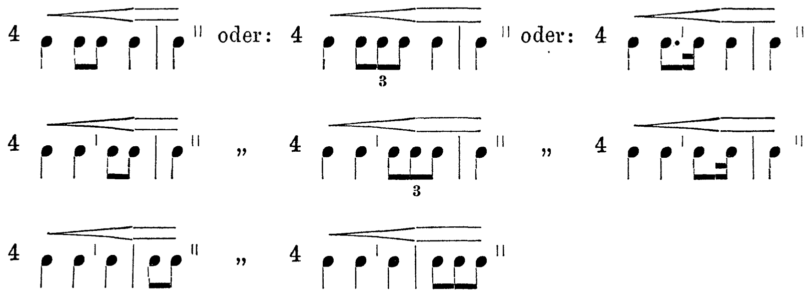


Dieser Nachweis ist von allerhöchster Bedeutung und rektifizirt eine grosse Zahl der im vorausgehenden gegebenen Notirungen.

§ 21. Untertheilungen im viertheiligen Takt.

a) anbetonte Untertheilung einer Zähleinheit:



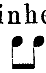
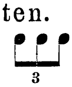
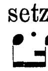


Die mit der Untertheilung endigenden Motive erliegen hier wie überall der Umdeutung, weil die Steigerung der Bewegung eine Erhöhung der Lebenskraft bedeutet und daher nicht Ende sein kann; nur die Untertheilung der dynamischen Gipfelnote ist aus gerade diesem Grunde wirksam (ausgenommen die punktirte Untertheilung, die ohne Umdeutung selten möglich ist). In allen den Fällen, wo der Schlusswerth des ersten der den viertheiligen Takt zusammensetzenden zweitheiligen Motive untergetheilt ist, habe ich das Lesezeichen weggelassen, weil seine Stelle zweifelhaft sein muss; denn die Untertheilung der Note, welche einen Abschnitt, Ruhepunkt bilden würde, wenn sie nicht untergetheilt wäre, giebt vielmehr einen neuen Anlauf. Diese Untertheilung wird also zum festeren Kitt für die Verbindung der beiden kleinen Gruppen und nur melodisch-harmonische Beziehungen können bestimmend sein dafür, ob man weiter theilen muss:



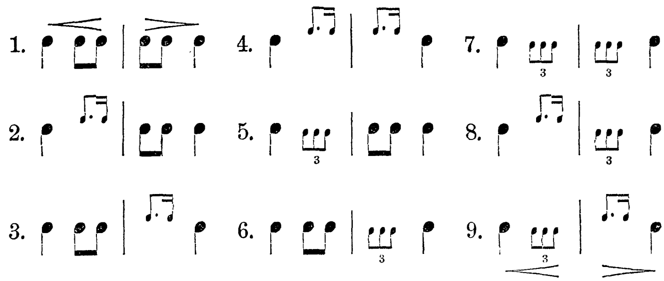
oder das ganze Motiv umdeuten in:

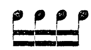


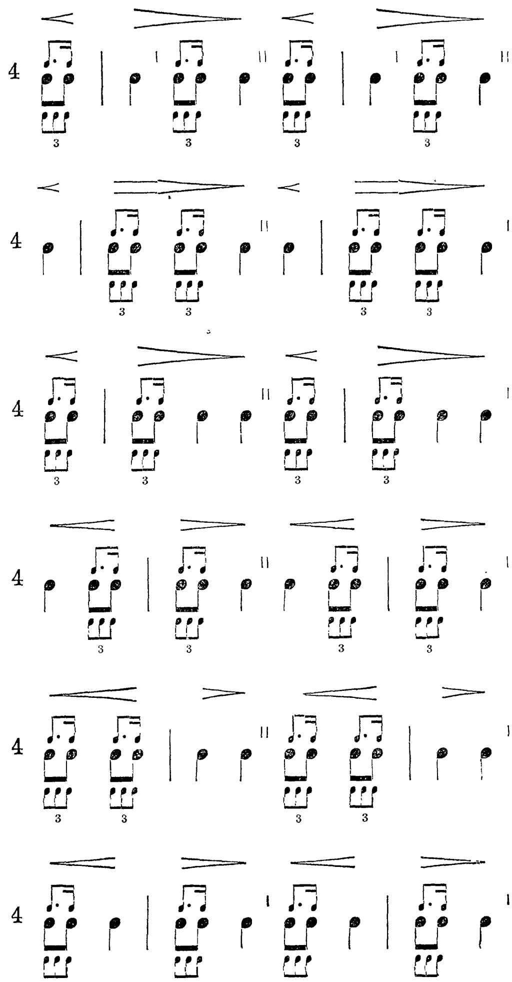
b) anbetonte Untertheilung zweier Zähleinheiten. Ich setze der Kürze wegen die drei Arten der Untertheilung durch ,  und  über einander; die folgende Tabelle ist daher so zu verstehen, dass irgend eine der drei über einander gesetzten Untertheilungen statt des betreffenden Viertels in den Takt eingestellt werden kann, sodass auch gemischte Formen wie

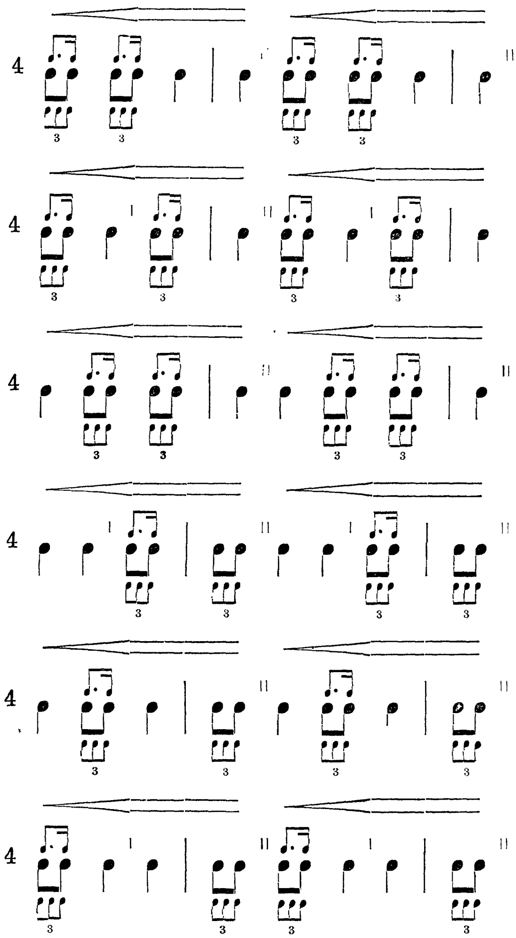
 oder 

entstehen. Man lese daher z. B. die vierte Form der Tabelle in folgenden neun Varianten ab:



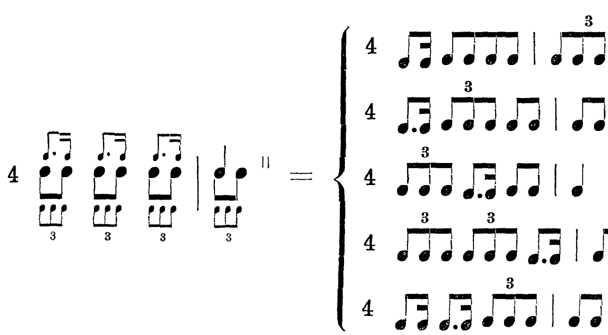
Denkt man sich dazu auch noch die Unterviertheilung durch  — welche Fülle möglicher Bildungen! Mein Buch müsste zu unförmlichen Dimensionen anschwellen, wollte ich sie alle gesondert notiren.





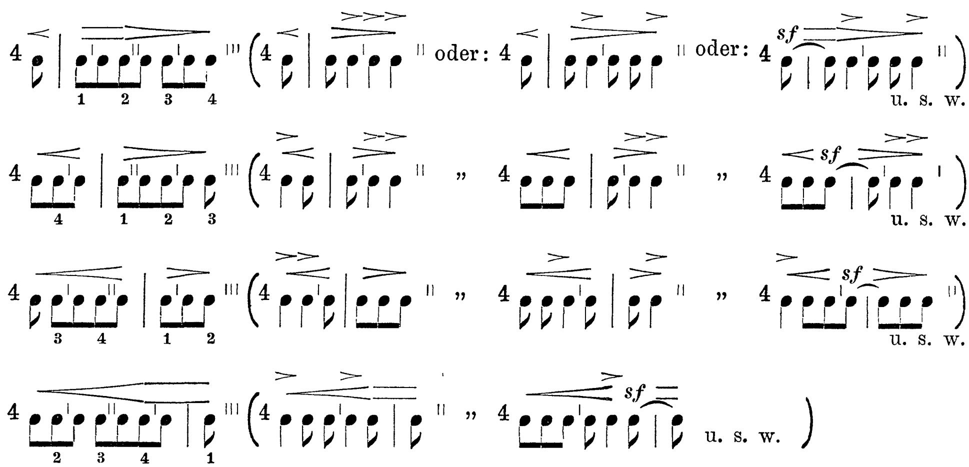
Alle nicht abbetonten, den Schlusswerth untertheilenden Rhythmen würden der Umdeutung unterliegen.

c) anbetonte Untertheilung dreier oder sämmtlicher Zähleinheiten. Dieselbe kann fortlaufend gleich oder gemischt sein. Die Formen sind nach dem folgenden Muster leicht zu konstruiren:

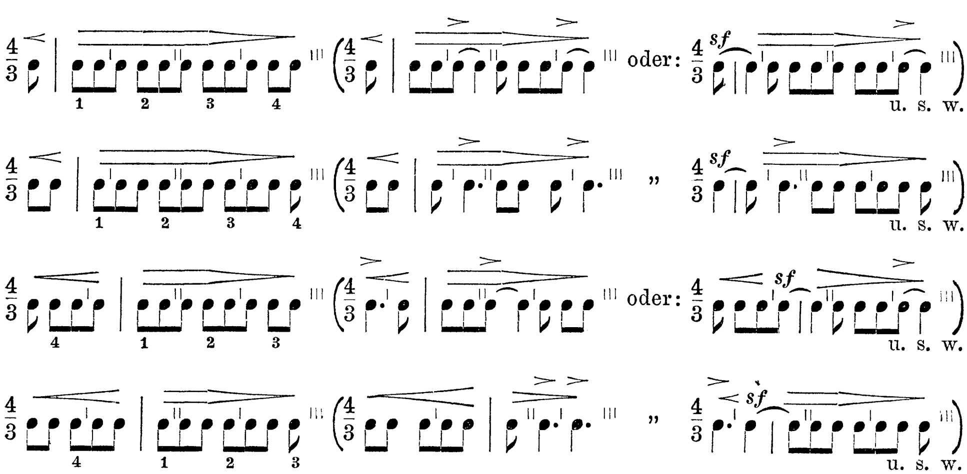


u. s. w.

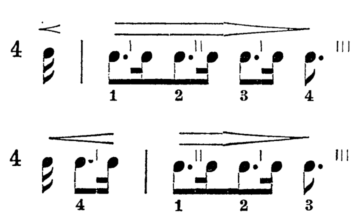
d) abbetonte Unterzweitheilung sämmtlicher Zähleinheiten mit einzelnen Zusammenziehungen innerhalb der kleinen Motive:

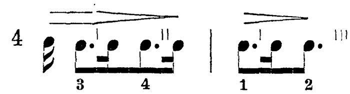


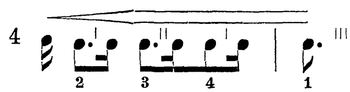
e) in- und abbetonte Unterdreitheilung:



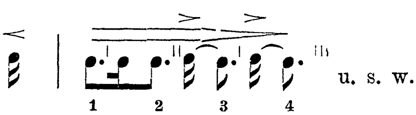
f) punktirte Untertheilung in auftaktiger Form (inbetont); gemischte inbetonte und abbetonte Untertheilungen:



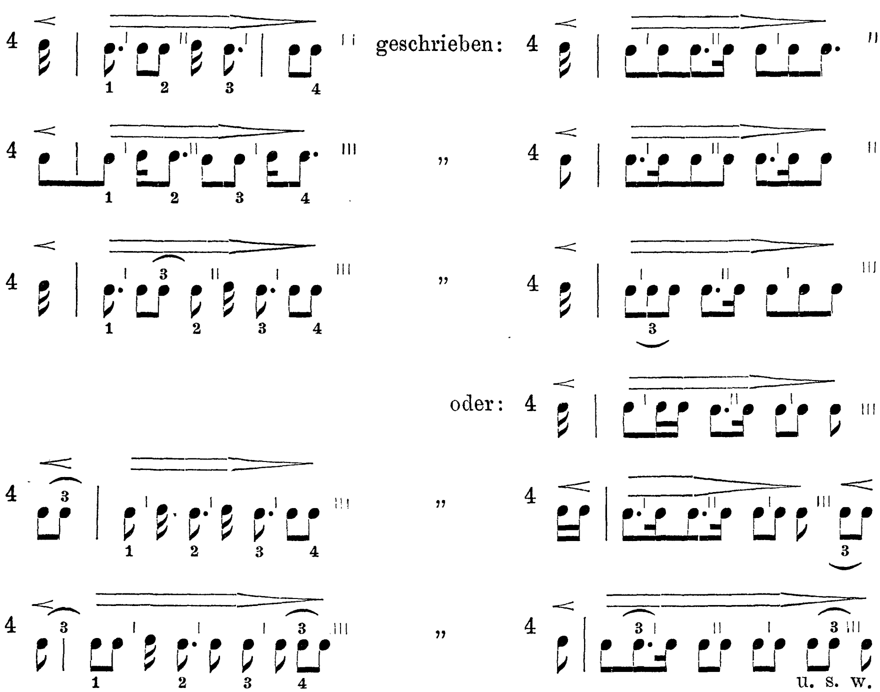




Zusammenziehungen dieser Motive sind selten, kommen aber vor:



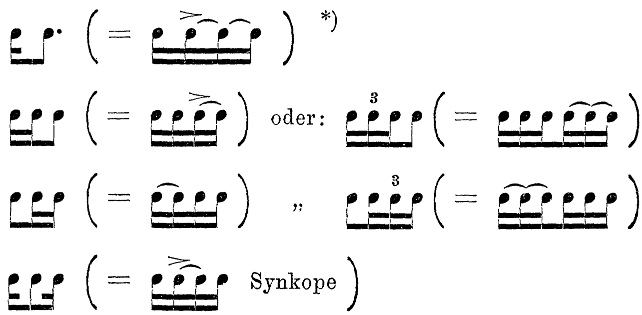
Die Mischung derselben mit nicht punktirter Unterzweitheilung oder Unterdreitheilung fordert in der Notenschrift wieder eine vikarirende Darstellung:



Wir finden auch hier wieder dieselben Verhältnisse wie im zweitheiligen und dreitheiligen Takt. Die in- und abbetonten Formen der Untertheilung erscheinen immer mehr als die eigentlich gehörten und die früher notirten Formen mit anbetonter Untertheilung werden immer zweifelhafter. Es ist die Aufgabe des nach diesem Buche arbeitenden Schülers, die geschärfte Erkenntniss an einer neuen Betrachtung derselben zu erproben.

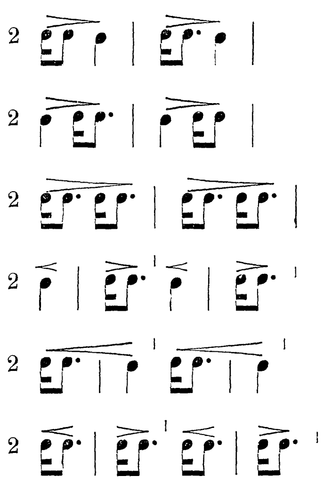
§ 22. Untertheilungen zweiten Grades.

Der punktirte Rhythmus  als Untertheilungsmotiv muss theoretisch erklärt werden als eine der Bildung des Rhythmus  im viertheiligen Takte ähnliche Zusammenziehung dreier Glieder der Unterviertheilung. Die Unterviertheilung ist aber Unterzweitheilung der Unterzweitheilung, also Untertheilung zweiten Grades. Eine Anzahl anderer möglichen Untertheilungs-Rhythmen ist in derselben Weise auf Untertheilung zweiten Grades zu beziehen, zunächst die ebenfalls der Unterviertheilung entspringenden:

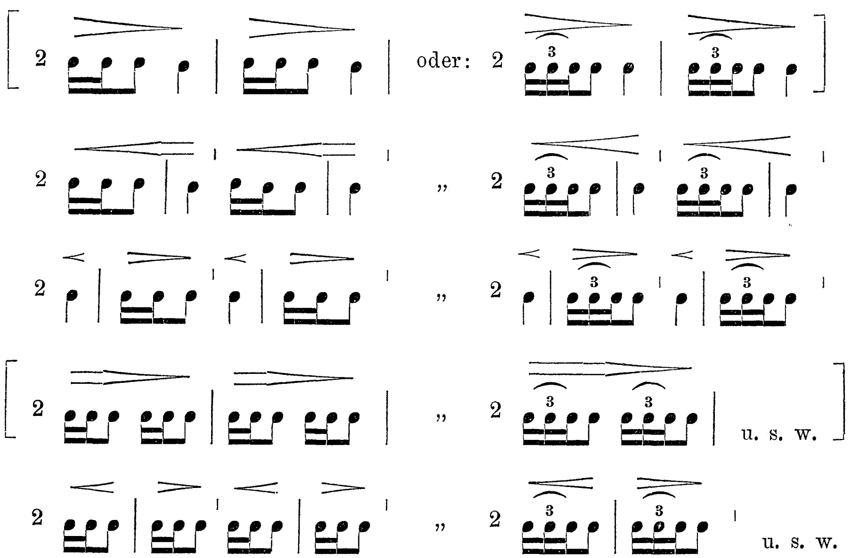


in anbetonter und abbetonter oder inbetonter Form.

Stellen wir diese Rhythmen zunächst als anbetonte Untertheilungen in den zweitheiligen Takt ein, so gewinnen wir die Formen:



*) Der Rhythmus  gilt gewöhnlich für eine Eigenthümlichkeit der magyarischen und slavischen Musik — mit Unrecht; denn er ist von je her als die regelrechte Form des Vorschlags anerkannt, also der Musik der letzten Jahrhunderte überall geläufig. Nur als Tonrepetition (Reperkussion) ist er bei den genannten Nationalitäten bevorzugt.



Die Bildung  ist der Unterdreitheilung so nahe verwandt, dass nur eine sehr exakte Ausführung sie von ihr unterscheidet; es muss aber darauf hingewiesen werden, dass die Unterdreitheilung, wo sie nicht das Motiv oder ein Untertheilungsmotiv (z. B. im viertheiligen Takte ein zweitheiliges) beschliesst, eine Verlängerung der Schlussnote ausschliesst, vielmehr den knappesten Anschluss fordert. Zwar haben wir in den früheren Paragraphen alle Gliederung durch Lesezeichen angedeutet und also nach der zu Anfang fixirten Bedeutung dieses Zeichens auch für den schlicht sich im metrischen Schema haltenden vier-, sechs- und neuntheiligen Takt kleine Zeitzugaben gefordert, welche die Taktmotive in gleiche kleine Theile zerlegen. Der weiter sehende wird aber bereits im § 1, schärfer aber noch im § 8 erkannt haben, dass wir die Gliederungslehre noch nicht völlig bestimmt entwickelt hatten, da wir dort den von uns so genannten agogischen Accent, d. h. eine das Metrum festhaltende Zeitzugabe gegenüber einer abweichenden Motivgliederung der melodischen Bewegung auch bei in- und anbetonten Formen der kleinen Glieder auf die dynamische Hauptnote der kleinen Glieder legten. Mit anderen Worten: da die durchgehende Schattirung *conditio sine qua non* grösserer metrischen Bildungen ist, so verliert das im grösseren aufgehende kleinere Motiv seine natürliche Dynamik, die dynamische Hauptnote muss aber als solche kenntlich bleiben und erhält als Ersatz der grösseren Tonstärke eine längere Tondauer. Innerhalb der zu engerer Einheit zusammengeschlossenen, dynamisch einheitlich schattirten Motive fällt daher die in allen oben gegebenen Schemata durch Lesezeichen angedeutete gliedernde Zeitzugabe stets auf die Töne, welche bei Zerlegung in die kleinen Motive deren dynamische Hauptnoten sein würden, z. B.



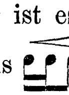
Erst unter Beobachtung dieser Modification wird der Ausdruck korrekt ausfallen.

Damit ist aber für die Auffassung wieder eine ganz neue Bestimmung gegeben. Wir haben wiederholt beobachtet, dass die gesteigerte Lebendigkeit als Anfang und nicht als Ende gefasst wird, während auch die kleinste Verlängerung als Ruhepunkt erscheint. Das bedeutet nun aber für alle zusammengesetzten oder untergetheilten Taktarten nichts geringeres als eine fortgesetzte Gliederung nach den dynamischen Hauptnoten der kleinen Motive:



(1. Motiv inkomplet,
2. Motiv überkomplet).

Wenn wir diese Auffassungsweise nicht gleich völlig klar stellten, so geschah es, um zunächst eine Erstarkung des Auffassungsvermögens für metrisch-rhythmische Verhältnisse nach allen Seiten hin zu bewirken und eine einseitige Entwickelung zu verhüten. In der That spielt ja auch die Untergliederung nur eine nebensächlichere Rolle. Sie ist zwar für Auffassung und Exekution unerlässlich, wenn nicht verschiedene Taktarten (z. B. $\frac{2}{3}$ und $\frac{3}{2}$) in Konfusion gerathen sollen; das in den Vordergrund tretende soll aber die Verschmelzung, nicht die Unterscheidung sein. Man kann sich aber der Ueberzeugung nicht verschliessen, dass die in der traditionellen Lehre der Metrik so nebensächlich behandelte Abbetonung thatsächlich eine sehr bevorzugte Form der Auffassung ist, während die fast allein berücksichtigte Anbetonung nur in den seltensten Fällen wirklich zur Geltung kommt.

Nach dieser sehr nothwendigen Korrektur der bisherigen Darstellung ist es wohl ersichtlich, warum die Untertheilung durch den anbetonten Rhythmus  im crescendo schleppend wirken muss. Im Diminuendo-Theile des Motivs ist diese Wirkung nicht störend, sondern im Gegentheil sehr angemessen:



Dafür wird der Rhythmus , der als Ende unbrauchbar ist, im crescendo desto vortrefflicher wirken, da er die dynamische Hauptnote des Untertheilungs-

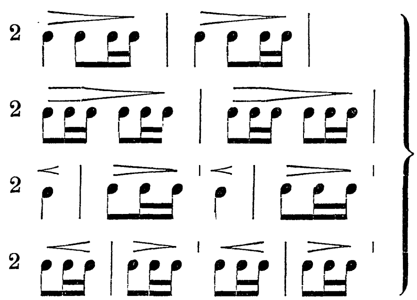
motivs ersten Grades  als lange Note giebt oder auch einer Dreitheilung ähnelt, deren Hauptnote übermässig verlängert ist:



Auch im anbetonten Motiv ist sie wohlverständlich:



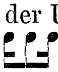
als Untertheilung der Schlussnote jedoch selten brauchbar:

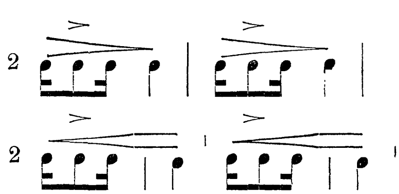


(in der Regel umgedeutet).

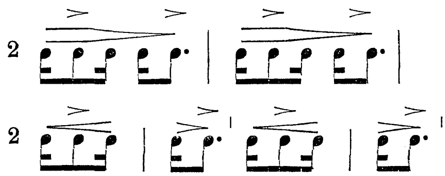
Sehr glücklich ist eine Verbindung der beiden verwandten Rhythmen in den die Untertheilung zweiten Grades in die Mitte stellenden Form:



Der komplizirteste der aus der Unterviertheilung abgeleiteten Untertheilungsrhythmen ist der synkopirende ; die Kürze am Schlusse hindert seine Einführung als Untertheilung der Schlussnote des Motivs. Uebrigens ist die synkopirte Untertheilung in zweitheiligen Motiven selten. Die Formen sind:



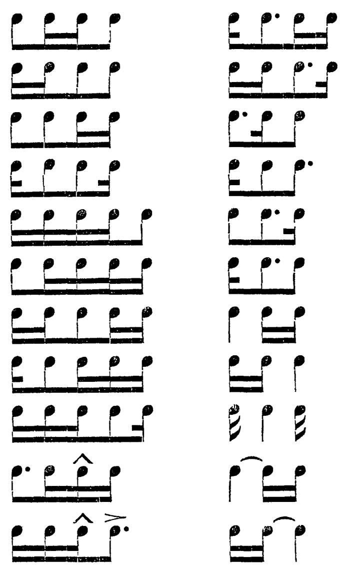
kombinirt mit  gut:



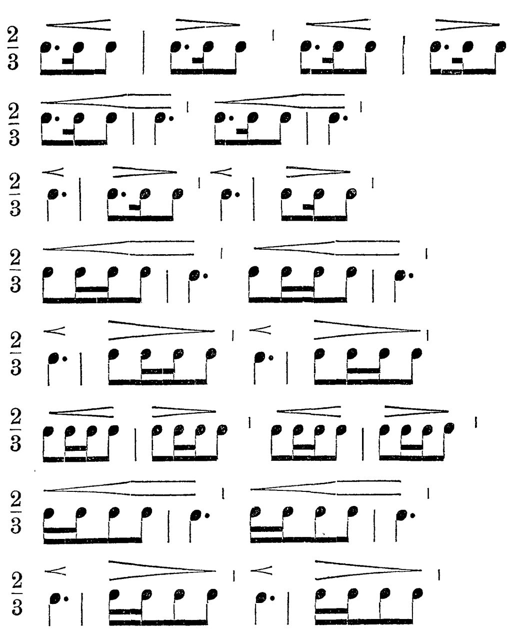
Durch Unterzweitheilung einzelner Töne der Motive der Unterdreitheilung, sowie durch abweichende Wiederzusammenziehung des durchgehends untergetheilten Motivs:

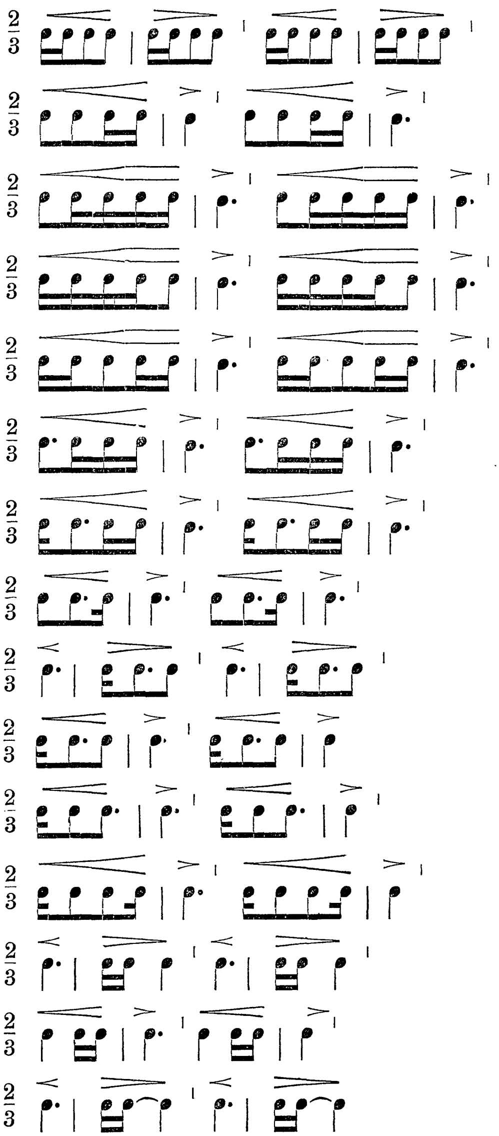


sind einige den vorausgehenden analoge Rhythmen abzuleiten, nämlich:

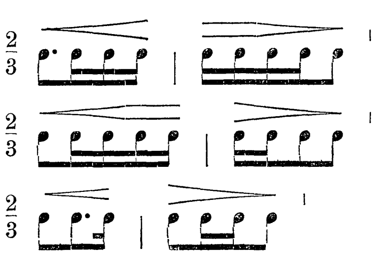


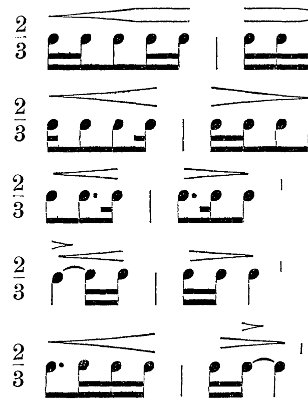
Die sich dadurch ergebenden Unterdreitheilungen des zweitheiligen Taktes sind:





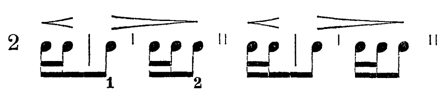
Kombinationen:



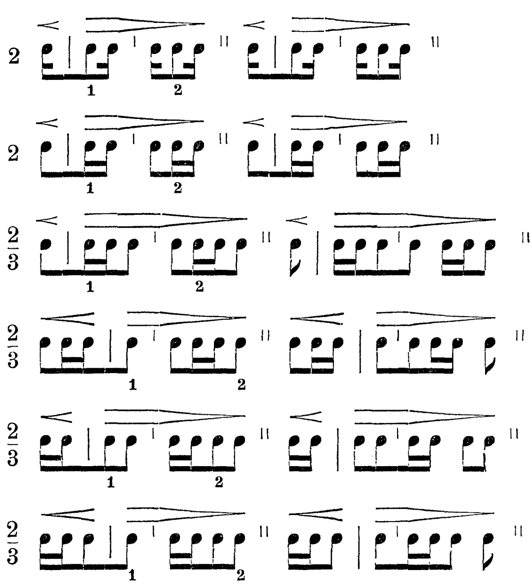


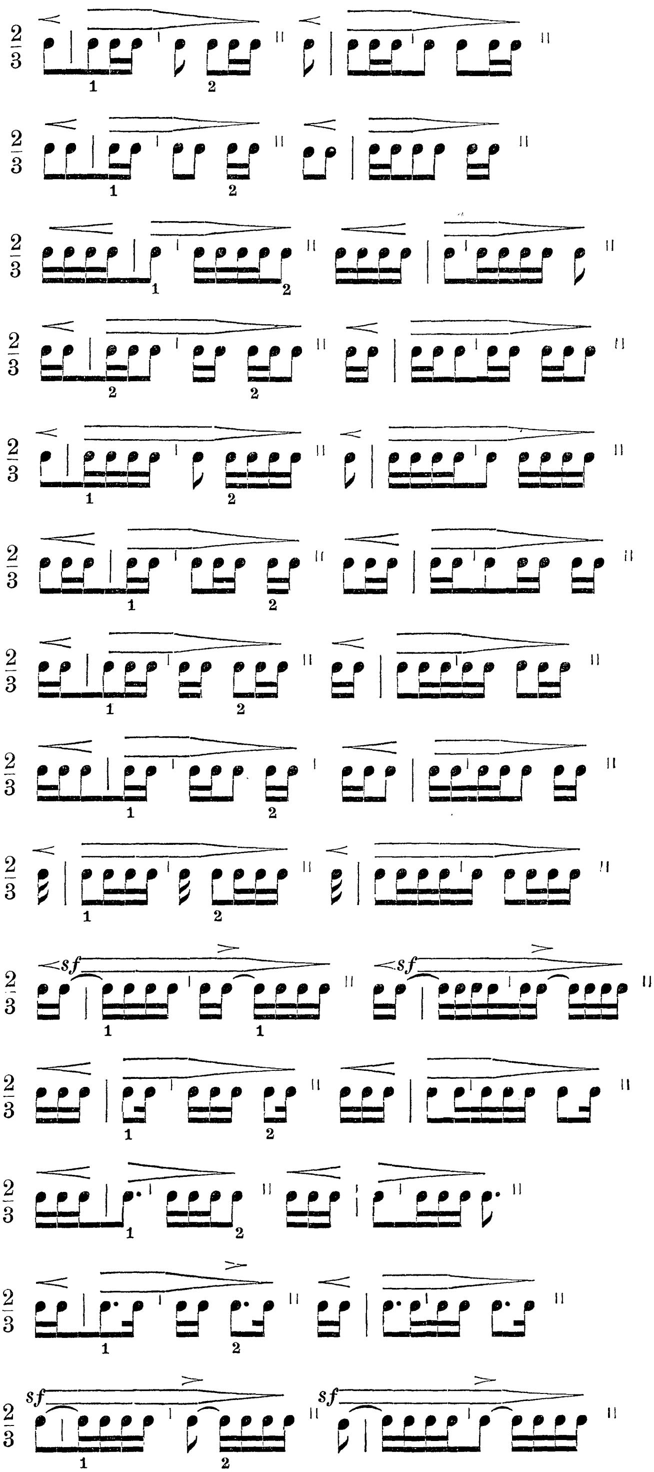
u. s. w.

Wir betreten wieder ein Gebiet grösster Vielgestaltigkeit, wenn wir die aus Untertheilungen zweiten Grades zusammengezogenen zwei- und dreitheiligen Rhythmen auftaktig aufzufassen suchen. Solange wir eine Art der Untertheilung festhalten und ausnahmslos durchführen, ergeben sich nur allbekannte einfache Bildungen. Die auftaktige Form des Rhythmus erledigten wir bereits im § 21, indem wir sie nicht ganz korrekt als mit identisch ansahen (das ist sie nicht; wohl aber wird der Rhythmus in der Regel als aus und nur selten als aus entsprossen erscheinen). Die anderen Formen durchgeführter gleichmässiger Untertheilung sind:



(Bei Schumann oft so geschrieben.)



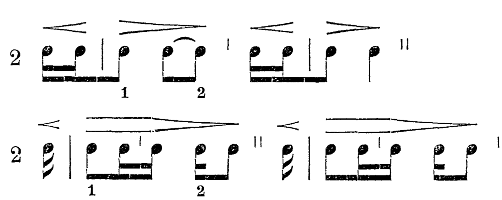

sf
sf
sf
sf

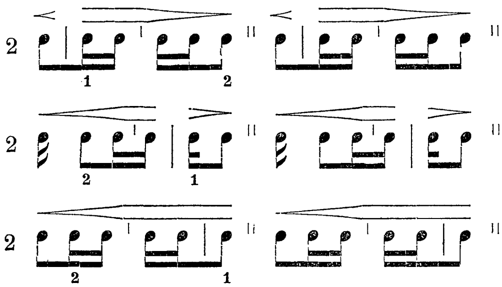


Einzelne erweisen sich allerdings schon ziemlich spröde und die mit der Kürze endenden fordern eine Umdeutung. Uebrigens sei darauf aufmerkam gemacht, dass Unterglieder von so prononcirter Dynamik besonders alle das sforzato bedingenden (synkopirenden) nur ausnahmsweise zu völliger Einheit verschmelzen, vielmehr in der Regel als selbstständige Motive erfasst werden, auch wenn die Taktvorzeichnung grössere Einheiten fordert.

Einige Kombinationen verschiedener Untertheilungen seien hier noch zusammengestellt:

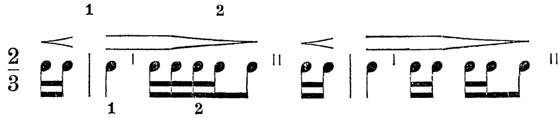
a) Unterzweitheilungen beider Glieder:



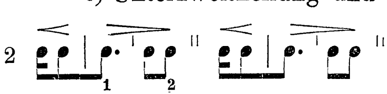
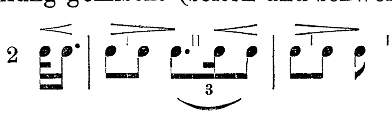


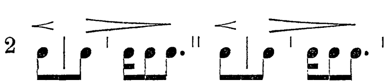
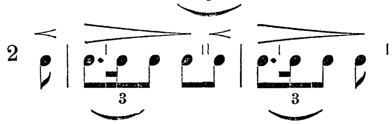
b) Unterdreitheilungen beider Taktglieder:



 u. s. f.

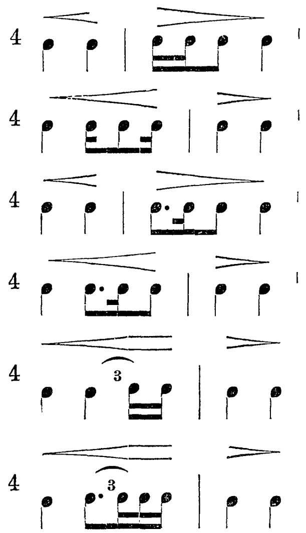
c) Unterzweitheilung und Unterdreitheilung gemischt (selten und schwer):

 geschrieben: 

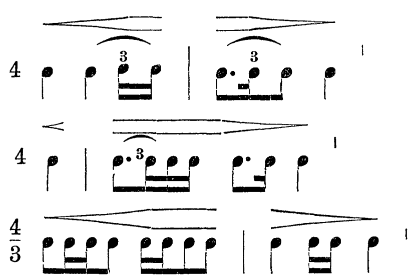
 geschrieben: 

(nur wenige Kombinationen sind mit Glück einführbar).

Mit der Grösse der Taktart (Zahl der untertheilbaren Taktglieder) wächst die Zahl der möglichen Formen zu fast unübersehbaren Dimensionen. Wir begnügen uns nur anzudeuten, wie die Kombinationen geschehen und wie sie verstanden werden. Die in diesem Paragraphen als Untertheilungsmotive gefundenen Rhythmen können natürlich auch in den 4-, 6- und 9theiligen Takt eingestellt werden, zunächst nur für eine Zähleinheit, wodurch Typen entstehen wie:

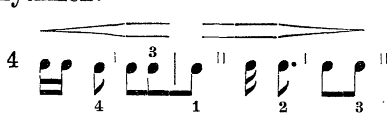


oder für mehrere Zähleinheiten, wodurch ausser den durch Zusammenrechnung zweier Takte der oben gegebenen Untertheilungen des zweitheiligen Taktes resultirenden noch Bildungen entstehen wie:

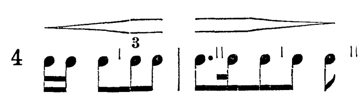


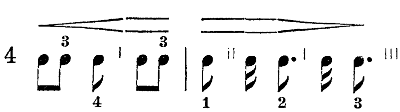
u. s. w.

Das interessantere Kapitel der auftaktigen Untertheilungen führt zu den Rhythmen:

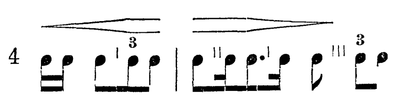


geschrieben:





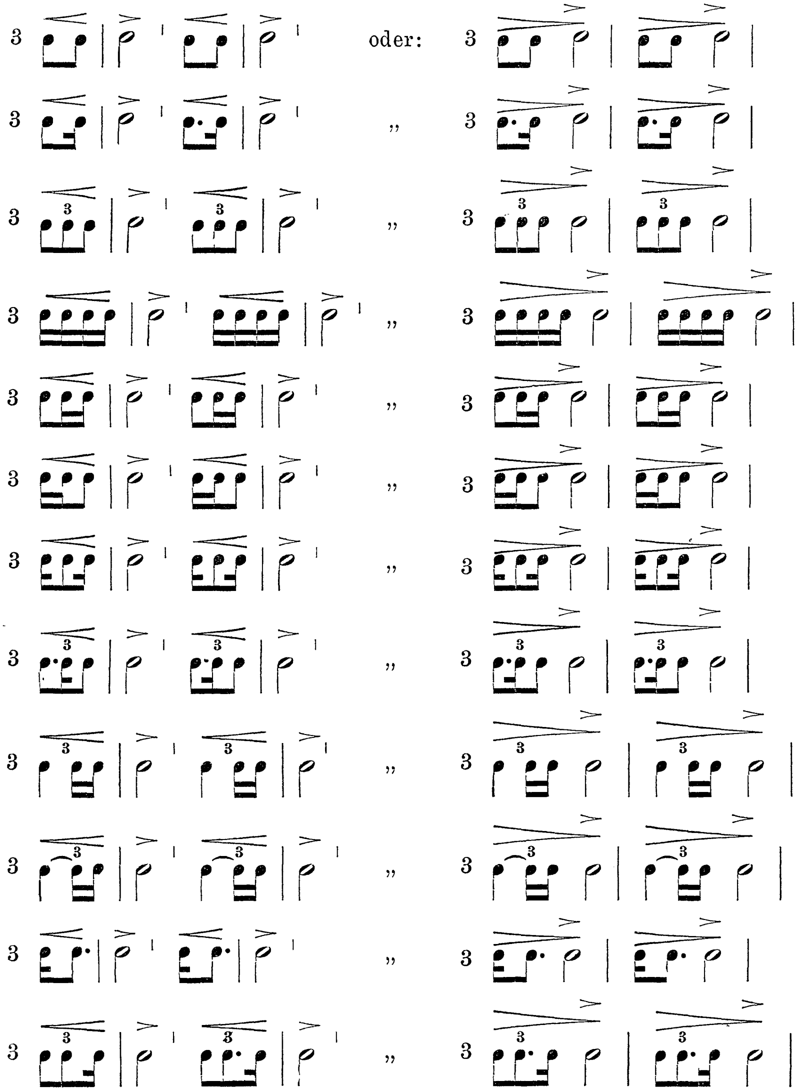
„

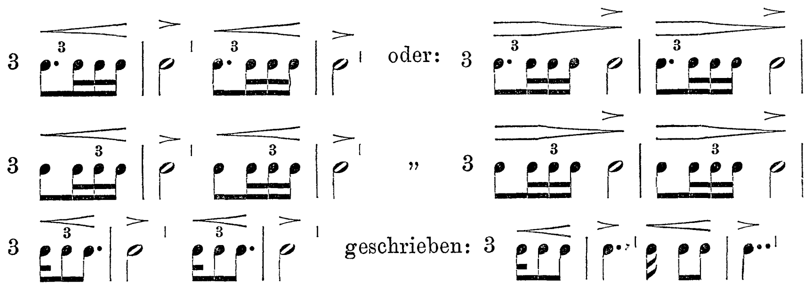


Das in den einfachen Taktarten geschulte Auffassungsvermögen wird sich in den erweiterten leicht zurecht finden. Es kann natürlich nicht der Plan eines Lehrbuches sein, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, sondern nur die Phantasie auf dieselben hinzuführen und ihr Verständniss zu bewirken.

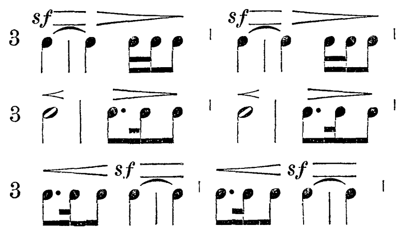
§ 23. Mischung von Untertheilungen einzelner Zähleinheiten mit Zusammenziehungen anderer.

Der zweitheilige Takt wird durch eine Zusammenziehung zweier Zähleinheiten zu einer absorbirt; von einer Untertheilung kann daher daneben nicht die Rede sein. Dagegen ergiebt der dreitheilige Takt die Formen:

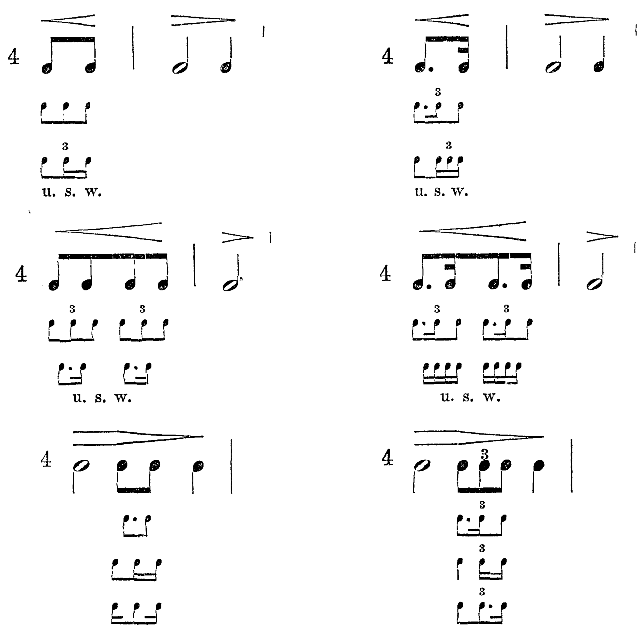




Die anbetonten mit der Länge beginnenden Formen wie  unterliegen stets der Umdeutung; seltenere aber mögliche Formen sind:

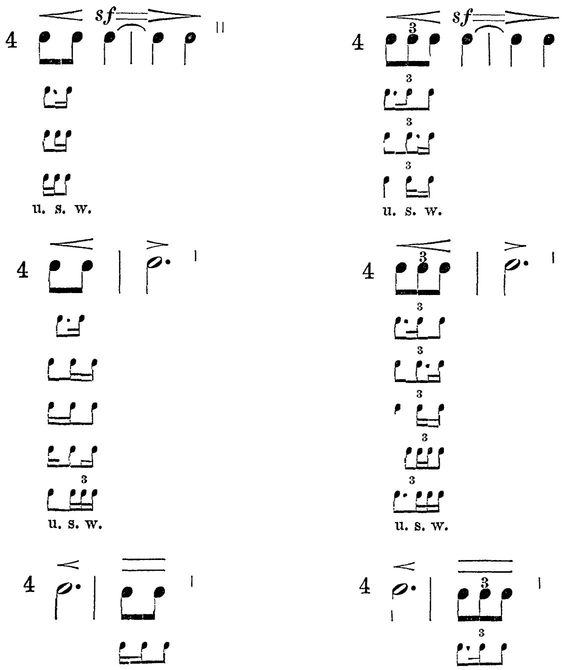


Mannichfaltiger sind die Ergebnisse im viertheiligen Takt*):

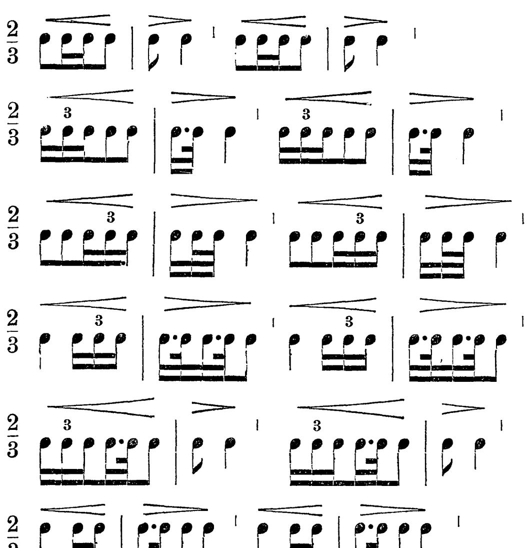


---

*) Die folgenden Schemata sind wieder wie die des § 21 in ihren verschiedenen möglichen Kombinationen abzulesen; die Wiederholung derselben Form ist der Kürze wegen weggelassen.



Einige Beispiele aus dem $\frac{2}{3}$ Takt mögen den Beschluss bilden:



u. s. w.

Wird dieses Buch dem Unterricht zu Grunde gelegt, so ist von einer ausführlichen Ausarbeitung der einzelnen sich ergebenden Kombinationen keinesfalls zu dispensiren, da gerade die selbstthätige Entwickelung derselben

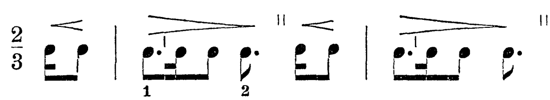
das Anschauungsvermögen ausserordentlich stärken und **bleibend** die **Phantasie befruchten muss**. Von einer grösseren Anzahl der besten und interessantesten Formen aber werde eine **Erfüllung mit melodischem Inhalt verlangt**, da erst dadurch das volle Verständniss der ästhetischen Bedeutung der einzelnen Rhythmen sich erschliessen kann.

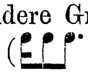
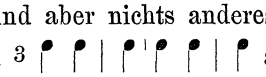
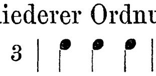
IV. Kapitel.

Uebergreifende Zusammenziehung untergetheilter Zähleinheiten.

§ 24. Engere Verkettung der Taktglieder durch Ueberbrückung der Scheiden der Untertheilungsmotive, zunächst im zweitheiligen Takt.

Alle im vorigen Kapitel betrachteten Untertheilungen hielten sich innerhalb des Werthes einer Zähleinheit, derart, dass der Beginn einer neuen Zähleinheit stets durch einen neuen Ton markirt wurde. Wir mussten aber unterscheiden zwischen anbetonter und abbetonter oder inbetonter Untertheilung, die erstere ergab einfache, die letztere komplizirtere, wenigstens im Rahmen der Taktstriche und gemeinsamen Querstriche innerhalb der Takthälften u. s. w. in der Notenschrift komplizirter scheinende Bildungen. Rhythmen wie:

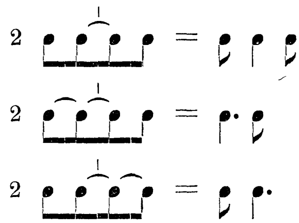


erscheinen dem Auge als übergreifende Untertheilungen, sofern durch die Taktstriche und die Querstriche () andere Grenzen gezogen erscheinen als sie die dem Ohre sich bietenden Tonbilder () fordern. Nimmt man die ersteren als massgebende Einheiten, so sind allerdings die letzteren übergreifende Bildungen: wir haben aber dieses ganze Buch der Ausrottung einer solchen irrigen Auffassungsweise gewidmet, welche die herkömmliche metrische Theorie allerdings grossgezogen und fast sanktionirt hat. Die vor der Zählnote auftretenden Tonwerthe sind aber nichts anderes als ein Auftakt niederer Ordnung. So wenig die Taktform  auf die volltaktige  bezogen und in ihrem Sinne aufgefasst werden darf, ebenso wenig dürfen auftaktig beginnende Untertheilungen im Sinne anbetonter aufgefasst werden. Dagegen werden wir jetzt zu Bildungen übergehen, die wirklich übergreifend sind, d. h. die Scheiden der Untertheilungsmotive überbrücken und unkenntlich machen, obgleich viele von ihnen in der Notenschrift als schlichteste Bildungen erscheinen.

Denken wir uns den zweitheiligen Takt in durchgeführter Unterzweitheilung:



und ziehen die vier Werthe in drei oder zwei derart zusammen, dass der Beginn der zweiten Zähleinheit in die Dauer einer längeren Note fällt:



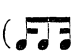
so finden wir allerdings nur Rhythmen, die uns schon bekannt sind, nämlich die Synkope, die Punktirung und den Vorschlag, aber die Bedeutung derselben erscheint uns in einem anderen Lichte. Es ist wohl nicht nöthig, darauf hinzuweisen, dass diese Bildungen erst hier ihre volle theoretische Erklärung finden; der eigenthümliche ästhetische Werth derselben liegt nämlich darin, dass sie im Hinblick auf die Zähleinheiten einerseits Zusammenziehungen und doch andererseits Untertheilungen sind: sie lassen eine Zählzeit beginnen, ohne dieselbe durch einen neuen Ton zu markiren, wirken also in dieser Hinsicht als Hemmung des gleichmässigen (metrischen) Flusses, während sie doch zugleich eine Zähleinheit in zwei Theile zerlegen, also gegenüber dem ruhigen Gange der metrischen Zählzeiten ein belebendes anregendes Element bringen. Diese Mischung kontrastirender Wirkungen ist es, was ihnen eine besondere Bedeutung verleiht, die ihnen auch eignet, wo sie in niederer oder höherer Ordnung (verlängert oder verkürzt), d. h. nur als Untertheilung wie in:



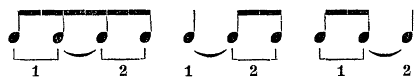
oder nur als Zusammenziehung wie in:



auftreten.

In der That verlangt die Synkope als Untertheilungsmotiv () die energische Empfindung der ausgefallenen Einheit niederer Ordnung, um wirklich aufgefasst zu werden, d. h. also, sie darf nicht nur als Untertheilung, sondern muss zugleich als Zusammenziehung wirken, und umgekehrt veranlasst die nur durch Zusammenziehung von Zähleinheiten entstandene grosse Synkope () die Empfindung von Einheiten höherer Ordnung (zweizeitigen Zusammenziehungen), sodass auch hier die untertheilende Eigenschaft der Synkope zur Geltung kommt. In den beiden andern

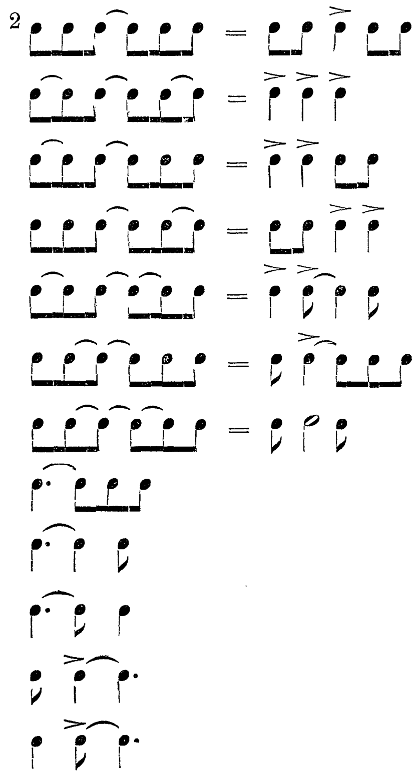
Motiven (♩. ♪ und ♪ ♩.) ist die beunruhigende Tendenz weniger stark bemerklich, was sich dadurch erklärt, dass sie nur eine Zähleinheit theilen, während die Synkope beide theilt:



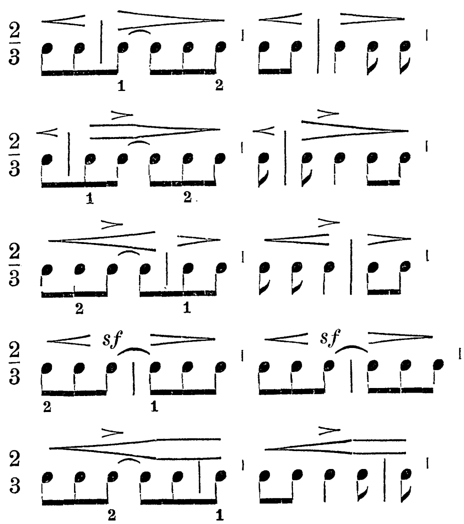
Je nachdem die unterzutheilende Taktart an- oder abbetont ist, entstehen durch die Einführung obiger Theilungsformen die Rhythmen:

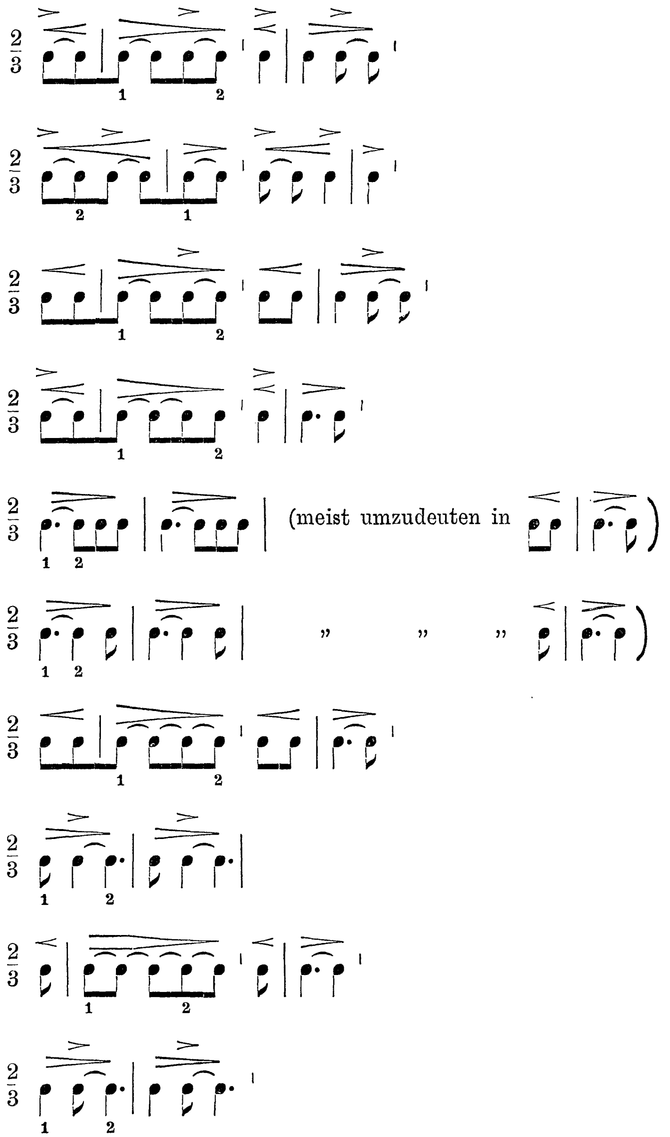


Die Unterdreitheilung des zweitheiligen Taktes lässt folgende übergreifenden Zusammenziehungen zu:

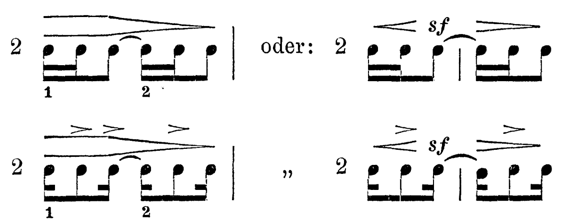


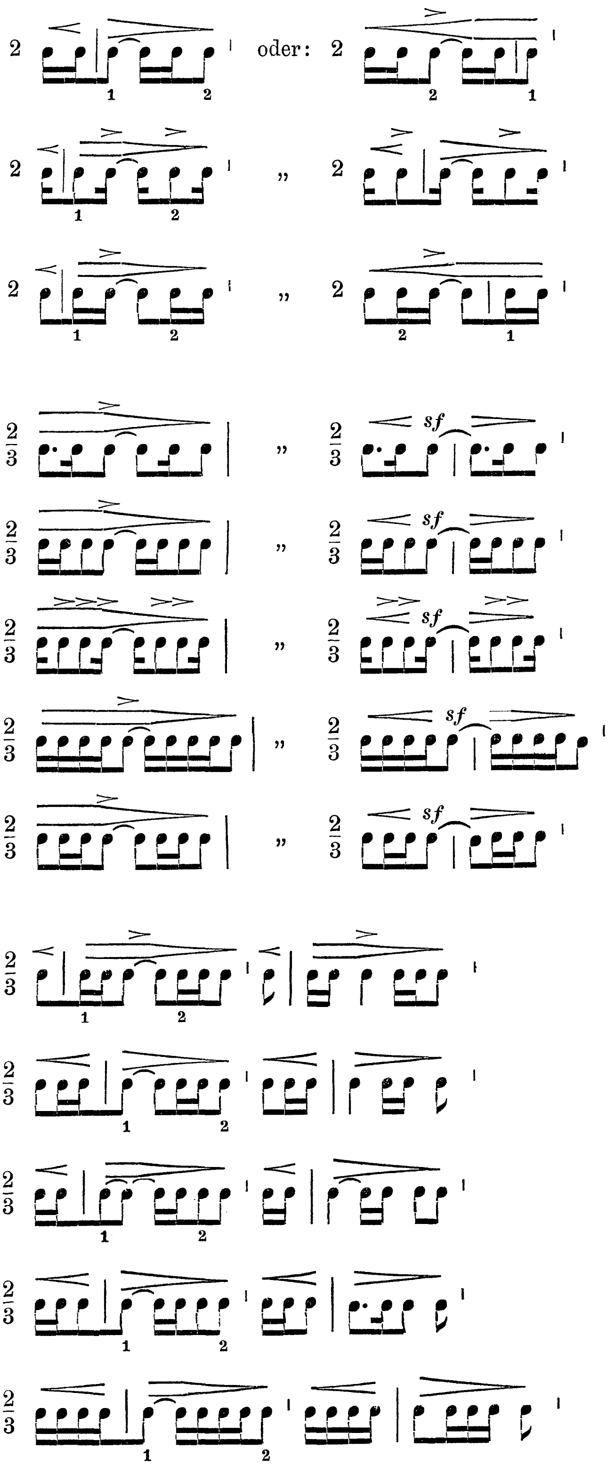
welche in höherer und niederer Ordnung an-, ab- resp. inbetont Rhythmen ergeben wie:





Durch Synkopirung der in § 22 entwickelten Rhythmen mit theilweiser Untertheilung zweiten Grades ergeben sich dazu noch Bildungen wie:



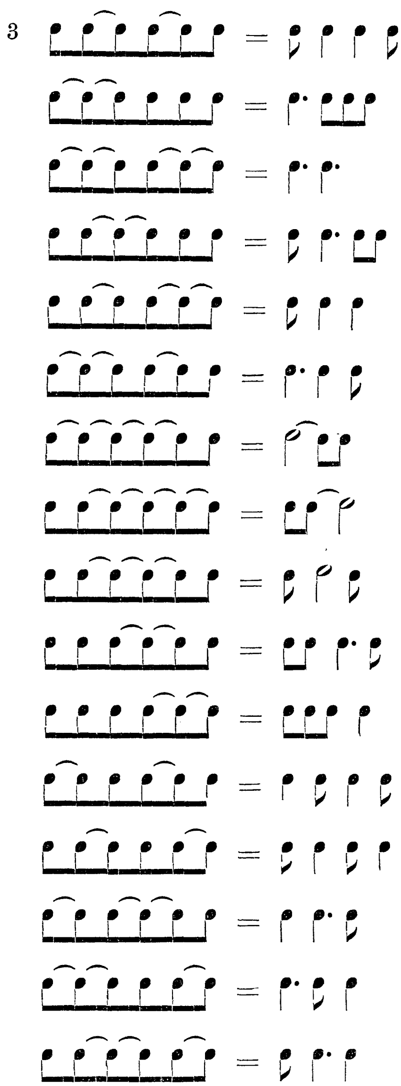

oder:
sf



u. s. w.

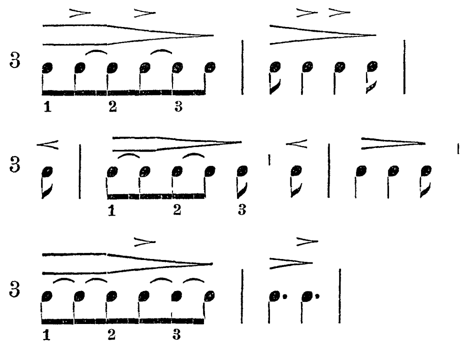
§ 25. Uebergreifende Zusammenziehung der Untertheilungen im dreitheiligen Takt.

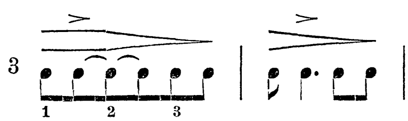
Die Unterzweitheilung des dreitheiligen Taktes ergiebt mit Zusammenziehung der Grenzwerthe der Untertheilungsmotive folgende Rhythmen:



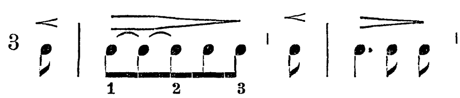
Da die Manipulation der Einstellung der Rhythmen in den Takt eine ziemlich mechanische ist, der Hauptwerth aber in dem selbstständigen Durchdenken der Kombinationen und der Ausarbeitung der natürlichen dynamischen Schattirung, sowie der Auffindung der üblichen Schreibweise besteht, so begnügen wir uns,

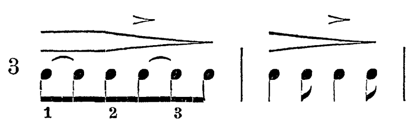
einige Formen als anschauliche Beispiele aufzustellen und das übrige dem Fleisse des ernstlich Studirenden resp. der Anleitung des Lehrers zu überlassen:



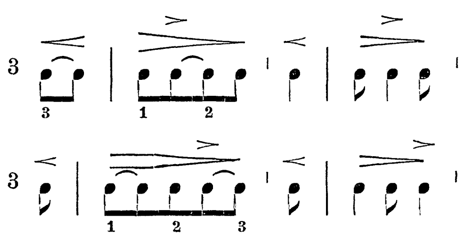


(umgedeutet).



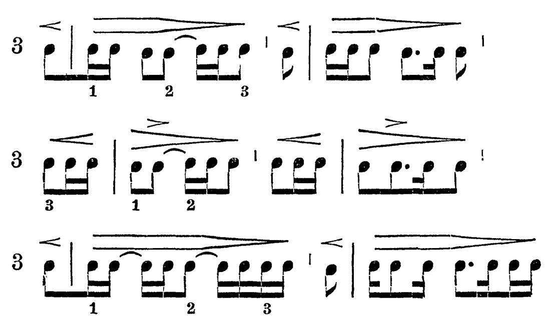


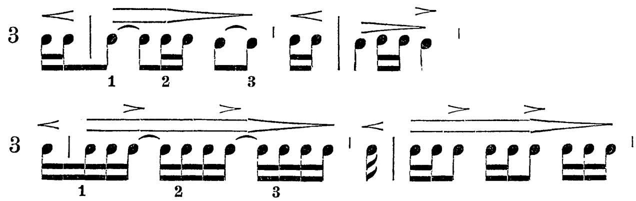
(umgedeutet).



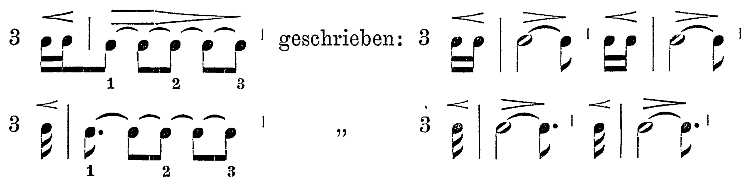
u. s. w.

Eine grosse Mannichfaltigkeit bringt wieder die Einstellung von Untertheilungen zweiten Grades (vgl. die Untertheilungen des $\frac{2}{3}$ Taktes im § 22):





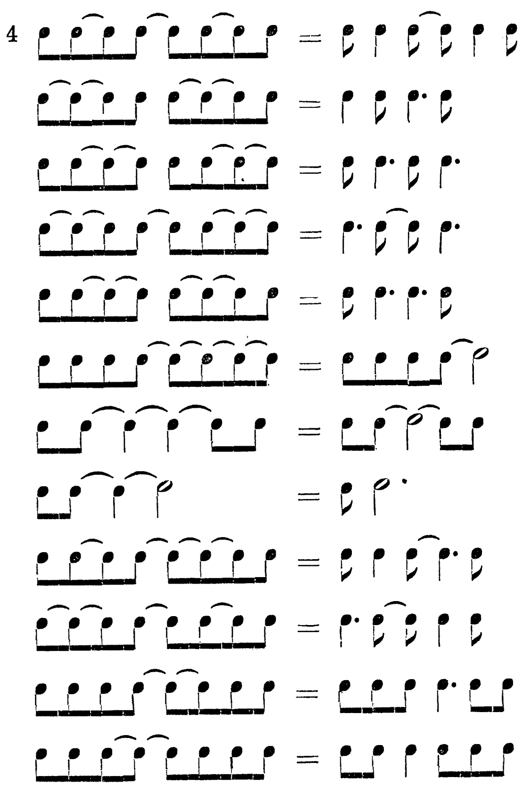
u. s. w.



u. s. w.

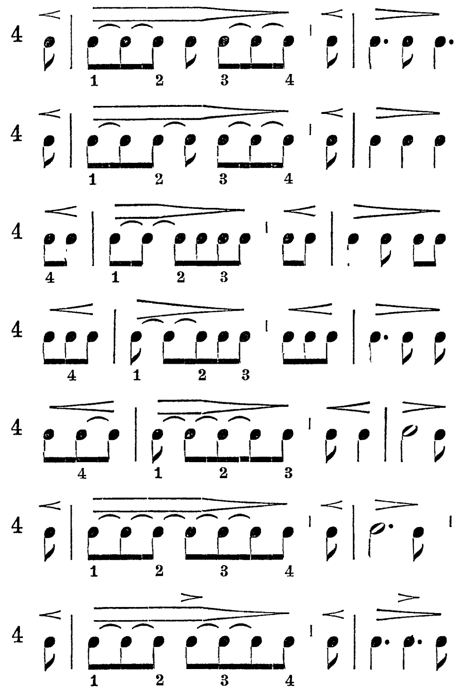
§ 26. Uebergreifende Zusammenziehung im viertheiligen Takt.

Die wichtigsten Typen derselben sind:



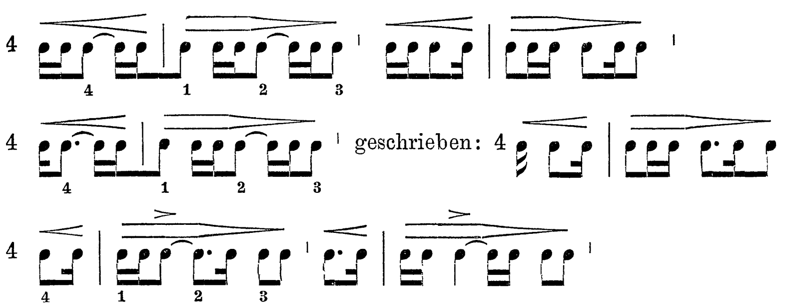
u. s. w.

Durch dynamische Charakterisirung entstehen Rhythmen wie:

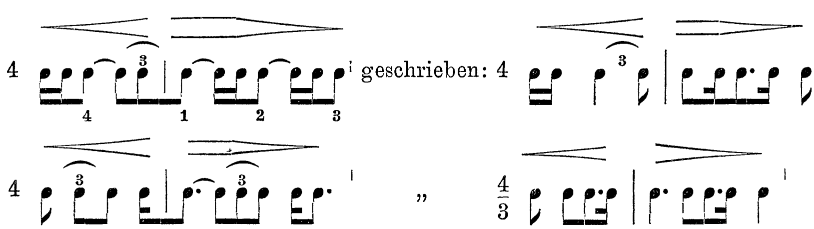


u. s. w.

sowie mit Zulassung von Untertheilungen zweiten Grades:



mit untergemengter Unterdreitheilung:



u. s. w.

Die analogen Bildungen im $\frac{2}{3}$ und anderen noch grösseren Taktarten sind leicht zu konstruiren und direkt verständlich, wenn man die bisher entwickelten Grundsätze für ihre Beurtheilung festhält. Wir können daher dieses zwar kurze, aber darum nicht weniger wichtige Kapitel abschliessen und uns der entgegengesetzten Kombination von Untertheilung und Zusammenziehung zuwenden.

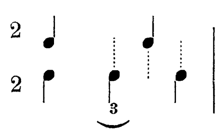
V. Kapitel.

Abweichende Untertheilung zusammengezogener Zähleinheiten.

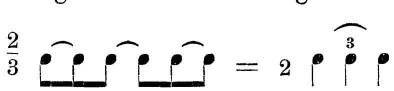
---

§ 27. Die Triole.

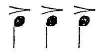
Durch die Unterdreitheilung der durch Zusammenziehung zweier Zähleinheiten entstandenen Länge entsteht das unter dem Namen der Triole bekannte rhythmische Gebilde. Die Triole hat mit der Synkope das verwandte, dass sie auf Zeitpunkte, wo eine Zähleinheit einsetzt resp. ihren Schwerpunkt hat (also auf Zählpunkte), keine neuen Töne bringt, in dieser Hinsicht also als Hemmung erscheint, auf der anderen Seite aber Töne einsetzen lässt, wo das Metrum keine bringt:



Man pflegt daher die Triole in derselben Weise wie die Synkope als abweichende Zusammenziehung einer Untertheilung zu definiren:

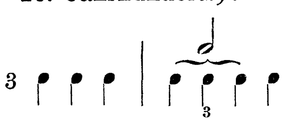


Auch uns ergab sich im vorigen Paragraphen die aus drei Vierteln bestehende Zusammenziehung des $\frac{6}{8}$ Taktes, welche aber für die einzelnen Längen Accente forderte, weil dieselben auf Zeitwerthe einsetzen, die nicht in den Untertheilungsmotiven dynamische Schwerpunkte (Zählpunkte) sind. Es würde aber gegen den guten Geschmack und das musikalische Gefühl verstossen, wollte man diese Accentuation auch für die Triole zur Norm machen. Die echte Triole will glatt und flüssig gespielt oder gesungen sein, nicht aber mit ruckweisen Tonverstärkungen. Die Nothwendigkeit der Annahme jener Accente verschwindet nun aber, wenn wir die Triole in einem anderen Sinne erklären und begreifen, nämlich als eine wirkliche Verschiebung, Ersetzung der metrischen

Zähleinheiten. Die echte Triole, d. h. die Ersetzung von zwei Zähleinheiten durch drei gleiche Werthe, deren jeder also zwei Dritteln einer metrischen Zähleinheit entspricht, soll eben nicht an dieser Zähleinheit bemessen, sondern als eine Unterdreitheilung einer aus zwei Zähleinheiten gebildeten Einheit höherer Ordnung gefasst werden, sodass der erste Begriff der der Zusammenziehung ist und der zweite der der Untertheilung, nicht aber wie bei der durch Synkopirung entstandenen Figur  der erste der der Untertheilung und der zweite der der Zusammenziehung. Mit anderen Worten: die metrischen Zähleinheiten werden vorübergehend durch im Verhältniss 2 : 3 schnellere ersetzt, die Triole ist also eine vorübergehende Beschleunigung des Tempos (das ja durch die Zähleinheiten bestimmt wird), aber unter Festhaltung der Dauer des Taktes. Wir sehen, dass hier das Element der erhöhten Lebendigkeit, der Beschleunigung, gegenüber dem der Hemmung an Bedeutung wächst, ja dass das letztere fast ganz verloren geht. Unerlässlich bleibt freilich für die rechte Auffassung der Triole auch das vorübergehende Begreifen einer dem doppelten einer Zähleinheit entsprechenden Einheit höherer Ordnung:



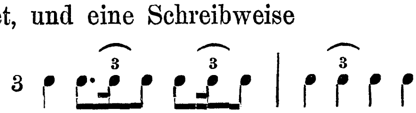
Dass diese Erklärung und Auffassung der Triole die allein richtige ist, geht aus dem Umstande hervor, dass die Triole (für 2 Zähleinheiten) nur in den Taktarten vorkommt, oder doch nur in den Taktarten von allgemein anerkannter Bedeutung ist, deren kleinste Gruppen von Zähleinheiten zweitheilige sind, d. h. im zweizähligen, vierzähligen und 3.2zähligen Takte, nicht aber im 3-, 2.3- und 3.3zähligen Takte. Die Einstellung von drei gleichen Werthen für 2 im anbetonten dreizähligen oder mehrfach dreizähligen Takte ist wohl kaum irgendwo nachzuweisen (ausgenommen in der Mensuralmusik des 14.—16. Jahrhunderts):

 oder:  (Triole zweiten Grades).

Und doch, wenn die Erklärung der Triole als Zusammenziehung aus der Unterdreitheilung richtig wäre, so müsste sie auch in solcher Kombination vorkommen, da die Bildung leicht verständlich ist:

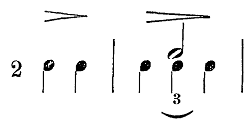


Hier fühlt aber jedermann die Nothwendigkeit der Accente, die er für die richtige Triole leugnet, und eine Schreibweise

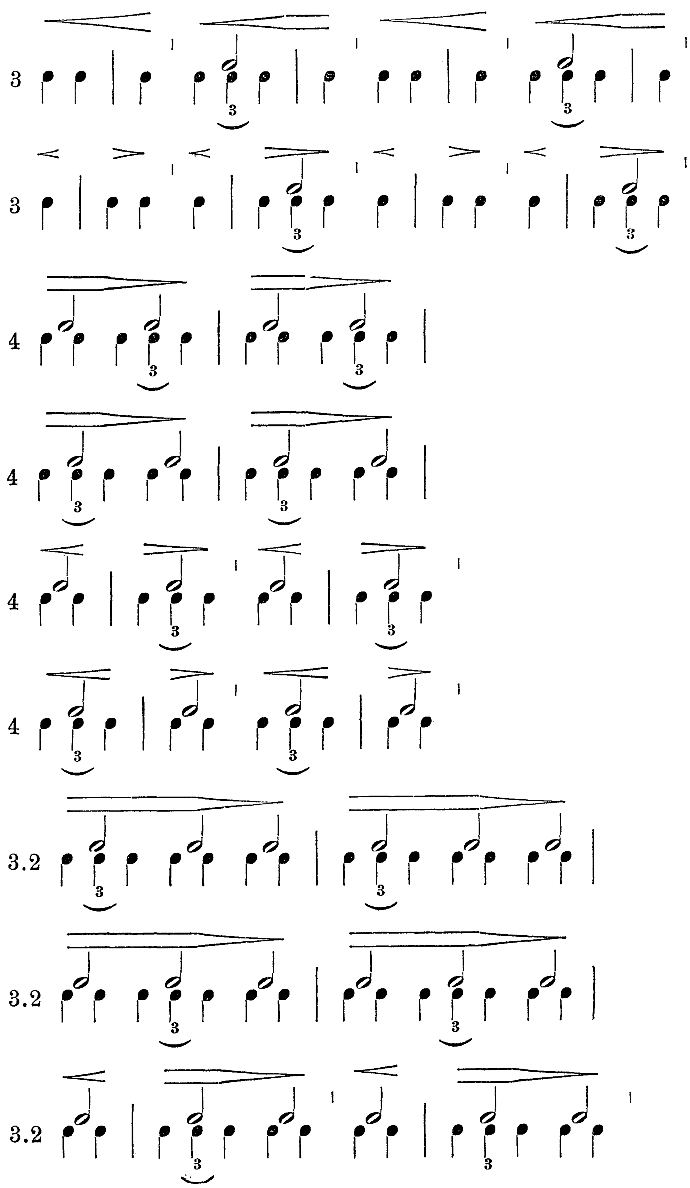


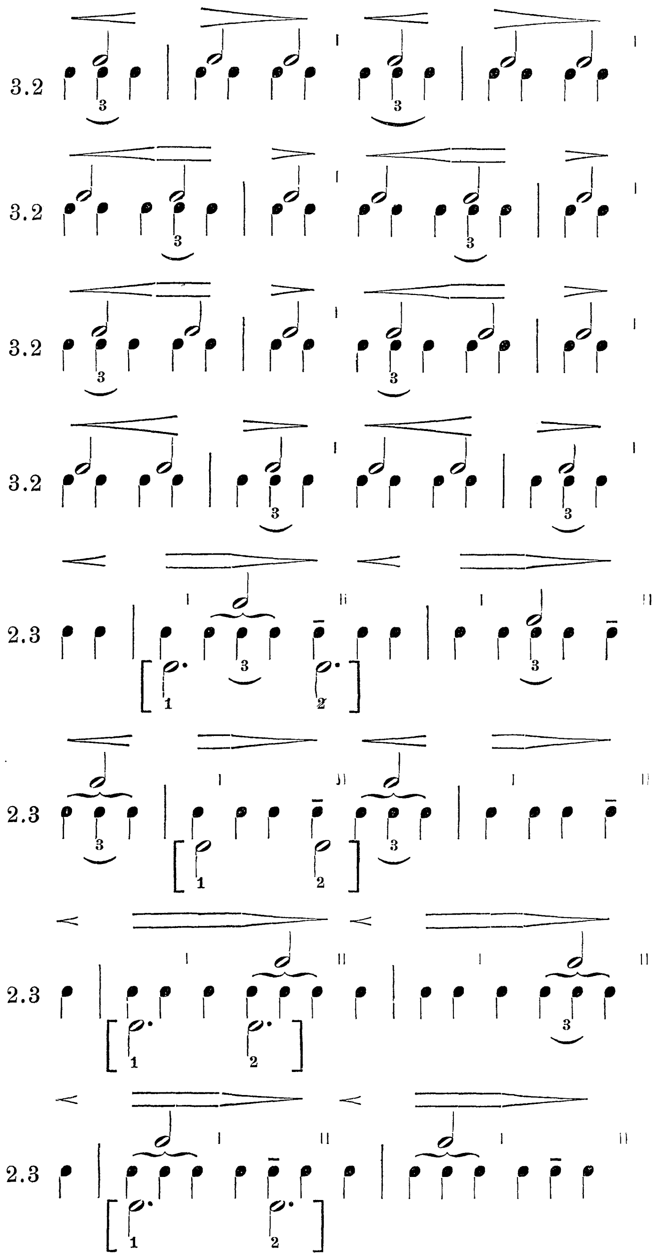
würde schwerlich Anerkennung finden. Sehen wir also von der Triole für zwei Zähleinheiten einer anbetonten dreizähligen Gruppe ab.

Durch Einführung der Triole in zweizähligen und ab- oder inbetonten dreizähligen Gruppen gewinnen wir folgende Rhythmen:



(wie alle fortgesetzt anbetonten Bildungen zweifelhafter Natur).





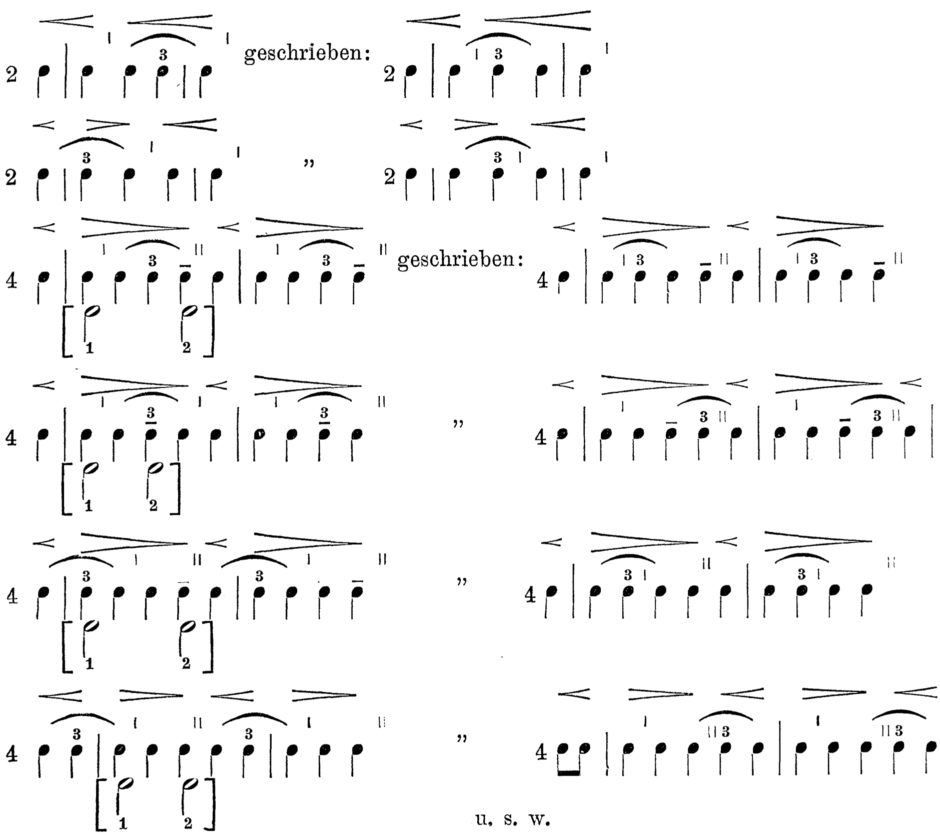
Wir wollen die zwei Zählzeiten vertretende Triole die grosse Triole nennen, zum Unterschied von der nur eine Zählzeit oder gar nur einen Untertheilungswerth ausfüllenden kleinen. Letztere ist durchaus nur Untertheilung und wirkt daher wie die schlichte Unterzweitheilung und Unterdreitheilung; nur wo zwei und dreitheilige Untertheilungen gemischt auftreten, tritt die Unterdrei-

theilung als etwas abweichendes, aber in der höheren Einheit (der Zähleinheit) so gut wie die Unterzweitheilung aufgehendes hervor, d. h. also als richtige Triole, während eine noch grössere Art der Triole, deren Glieder jedes aus zwei Zähleinheiten bestehen:



nur als durch übergreifende Zusammenziehung (IV. Kap.) im Sinne der höheren Zweitheiligkeit aufgefasst werden kann, d. h. als synkopische Bildung, aber nicht als Triole wirkt.

Gelegentlich der Betrachtung der aus Mischung zwei- und dreitheiliger Untertheilung entstehenden Rhythmen machten wir die Erfahrung, dass unsere Notenschrift die in- oder abbetonte Triole nicht kennt, sondern die Werthe stets dahin ändert, dass die Triole anbetont wird. Die Möglichkeit einer solchen Vikarirung haben wir in § 20 erklärt; ihre innere Nothwendigkeit werden wir aber erst im IX. Kapitel (Polyrhythmik, § 48) begreifen lernen. Dieselbe Vikarirung wie bei in- und abbetonten Untertheilungstriolen ist aber auch nothwendig bei in- und abbetonten grossen Triolen; die Formen sind:



u. s. w.

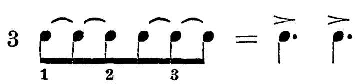
Die Triolen der Notenschrift erscheinen gegenüber den nicht nur von der Theorie aufgestellten, sondern thatsächlich von jedermann gehörten Motiven als übergreifende, die Werthe der Motive irrational gestaltende. Die agogische Schattirung gleicht aber die Differenzen ungefähr aus.

§ 28. Die Duole und Quartole.

Eine der Triole ähnliche Bildung ist die Duole, welche dadurch entsteht, dass für drei Zähleinheiten zwei gleiche Werthe gebraucht werden, deren also jeder dem anderthalbfachen Werthe einer Zähleinheit entspricht. Die Duole ist also wie die Triole eine vorübergehende Veränderung des Werthes der Zähleinheiten unter Beibehaltung des Werthes der höheren Einheit (des Taktes oder der Takthälfte u. s. w.); aber während die Triole die Zähleinheiten verkürzte, verlängert sie die Duole. Die Duole wird aber ebenso wie die Triole nur dann völlig richtig aufgefasst, wenn bei ihrem Auftreten die höhere Einheit vorgestellt wird. Wie die Triole nicht in dreizähligen oder zwei- resp. dreimal-dreizähligen Takten auftritt, so die Duole nicht in zwei- oder dreimal-zweizähligen, etwa:

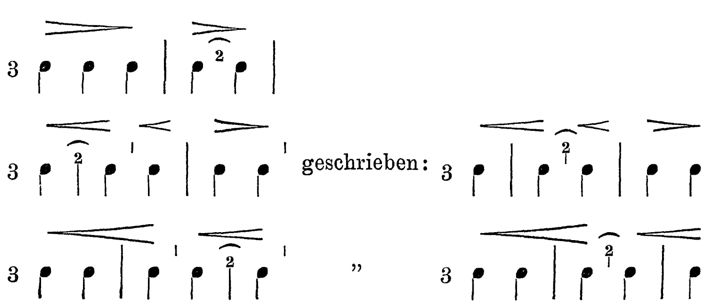

u. s. w.

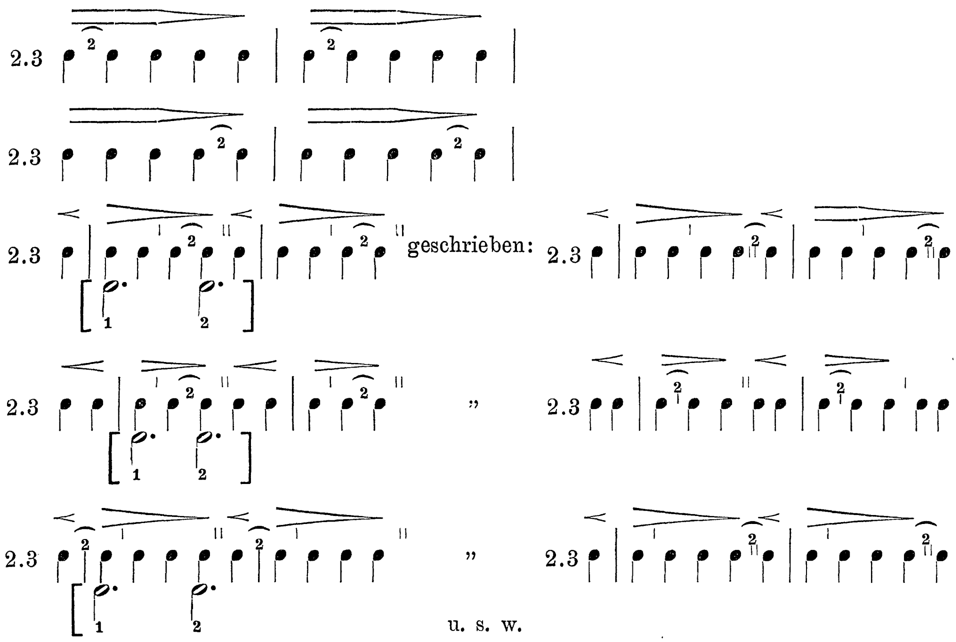
Die Auffassung der Duole als Zusammenziehung aus Unterzweitheilungen ist möglich, aber nur ausnahmsweise richtig; das aus Unterzweitheilung des dreitheiligen Taktes zusammengezogene Gebilde



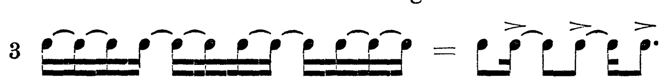
erfordert stets die Accente der Synkopirung, welche der gewöhnlichen Duole nicht zukommen.

Die Duole ist in vielen Lehrbüchern nicht einmal definirt, obgleich sie doch kaum minder wichtig ist als die Triole. Duolenrhythmen sind z. B.:

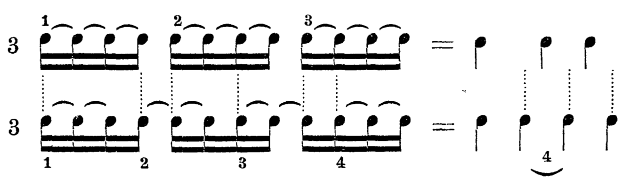




Eine von der Duole wohl zu unterscheidende, nicht ohne weiteres als Untertheilung derselben anzusehende Bildung ist die Quartole, welche für drei Zähleinheiten vier setzt, also gegenüber der Bewegung des Metrums eine Beschleunigung und nicht wie die Duole eine Verlangsamung bedeutet. Die Quartole ist also im dreizähligen ungefähr das, was im zweizähligen die Triole ist. Die Quartole durch Zusammenziehungen aus Untertheilungen erklären zu wollen, würde die Annahme von Untertheilungen zweiten Grades voraussetzen:

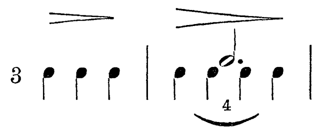


Die Quartole müsste dann natürlich Synkopenaccente erhalten. Wo es sich um die genaue Eintheilung von vier gleichen Noten auf drei gleiche desselben Gesammtwerthes handelt (vgl. Kapitel IX, „Polyrhythmik“, § 48), muss man allerdings auf diejenige Untertheilungsart rekurriren, deren Gesammtzahl der kleinsten Theile gleich dem Produkt der Zahl der Zähleinheiten und der Theilzahl des Ersatzgebildes ist (3.4 = 12):

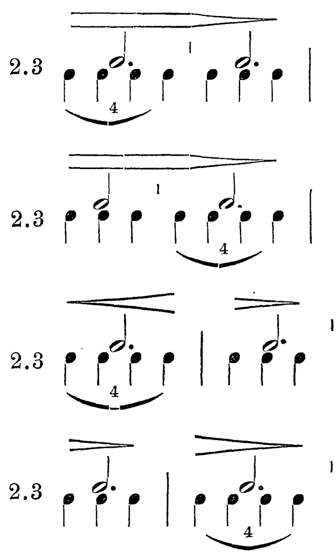


Um aber zunächst die Quartole recht zu verstehen, müssen wir sie monorhythmisch, d. h. als in unbegleiteter Melodie auftretend denken und haben

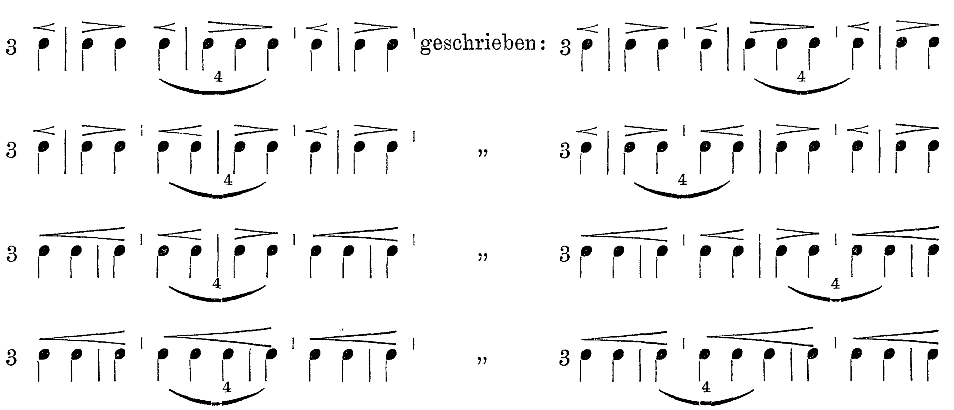
dann zu verfahren wie bei der Triole und Duole, d. h. wir müssen die höhere Einheit erfassen, in der die 3 Zähleinheiten und die 4 an ihre Stelle gesetzten Quartolentheile aufgehen und müssen diese in vier statt in drei Theile zerlegen:



Im 2.3-Takt sind die Formen mit anbetonter Quartolenbildung:

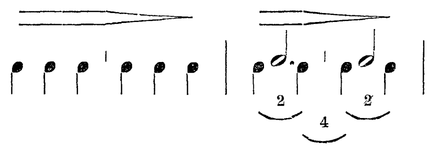


In- und abbetonte Formen der Quartole erfordern vikarirende Notirungen:

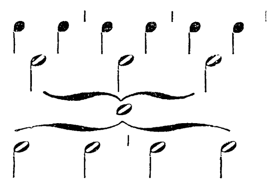


Dagegen ist die Ersetzung von 6 Zähleinheiten durch vier gleiche Noten von demselben Gesammtwerth eine Hemmung, nicht eine Beschleunigung; wir

haben dann aber nicht eine eigentliche Quartole, sondern eine Verbindung von zwei Duolen, eine Doppelduole:

2.3 

d. h. die Schemata müssen in jeder Beziehung gleich mit dem der Duolenbildung im 2.3-Takt ausfallen. Im 3.2 Takt endlich wäre die Quartole eine Beschleunigung der höheren Einheiten, das Verstehen derselben ist aber kaum noch möglich:

3.2 

Wenn eine Quartolenbildung im 3.2-Takt vorkommt, so wird sie besser als synkopische Bildung, als Zusammenziehung aus Unterzweitheilungen verstanden werden:

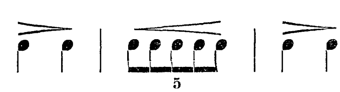
3.2 

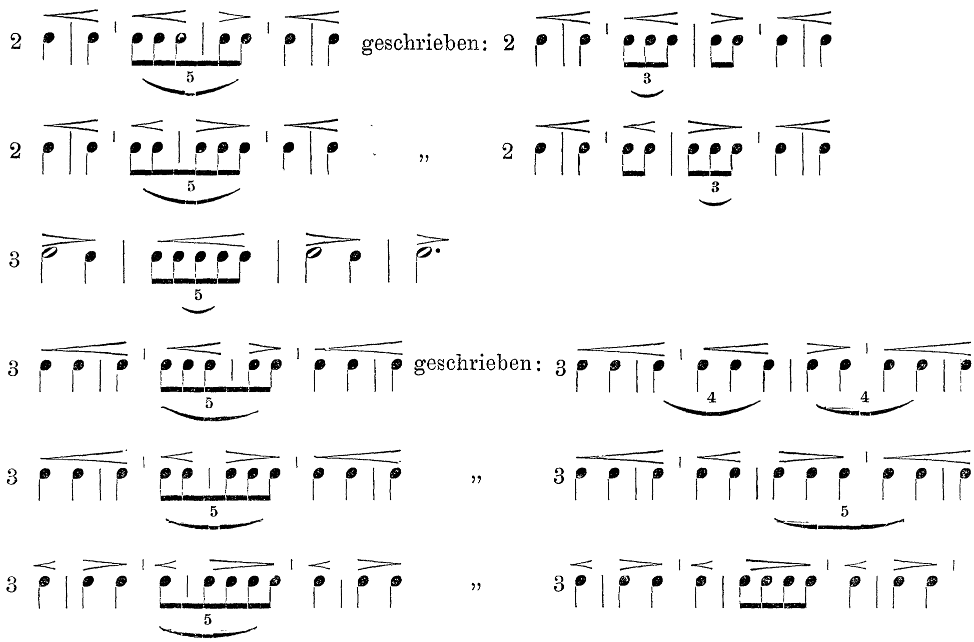
und erhält zur Verdeutlichung der Kombination für den Hörer Synkopenaccente.

§ 29. Die Quintole.

Die Erklärung durch Zusammenziehung aus Untertheilungen ist nun aber ganz unmöglich bei der Quintole; zum mindesten würde diese Erklärung wenig erleichternd ausfallen. Die Quintole kann in jeder Taktart vorkommen und hat, da die 5 Primzahl ist, in jeder eine etwas andere Wirkung und ein anderes Verhältniss zu den vertretenen Einheiten. So selten der fünftheilige Takt in längerer Durchführung ist, so beliebt ist doch, wenn auch als rhythmische Feinkost, die gelegentliche Ausfüllung eines Taktes oder einer Takthälfte durch fünf gleiche Werthe. Je grösser die Zahl der Zähleinheiten ist, welche die Quintole zu vertreten hat, desto mehr wird dieselbe als hemmend erscheinen; je kleiner die Zählzahl, desto mehr wird sie treiben: zugleich wird sie in jenen mehr durch Zusammenziehung, in diesen mehr durch Untertheilung entstanden wirken:

a) treibende Quintolen:

2 

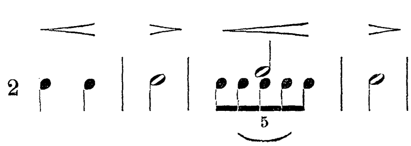


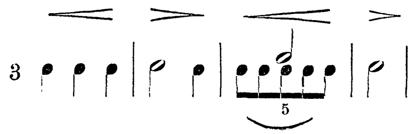
Eine einigermassen exakte Ausführung der Quintole ist nur nach Erfassung der höheren Einheit möglich. Eine minutiöse Eintheilung von fünf auf zwei oder drei würde Unterfünftheilung voraussetzen:



Hat ein und derselbe Spieler beide Bewegungsarten neben einander zur Geltung zu bringen (auf Instrumenten, die der Polyrhythmik fähig sind, wie Klavier, Orgel u. s. w.), so ist es allerdings unerlässlich, dass er sich diese Art der Eintheilung klar mache; eine glatte Ausführung wird ihm nur gelingen, wenn er die mehrzählige Gruppe zum Ausgang nimmt, d. h. in den beiden bisher betrachteten Fällen die Quintole und die Töne der minderzähligen Gruppe dazwischen schlagen lässt. Er muss also nothwendig die höhere Einheit nach Möglichkeit zu erfassen suchen.

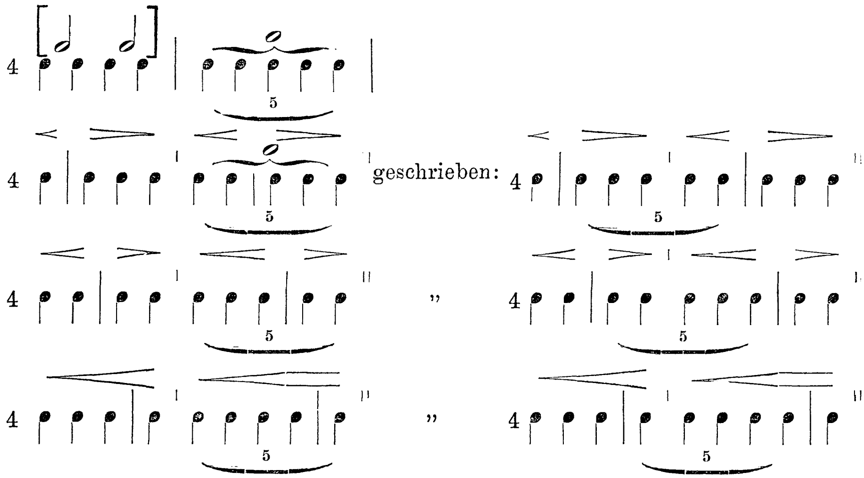
Dieses Erfassen wird gewöhnlich durch vorher vorkommende Zusammenziehungen wesentlich erleichtert, z. B.



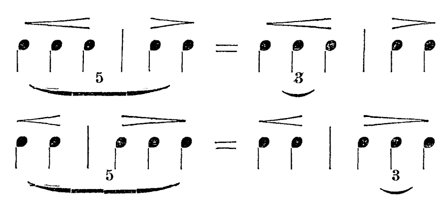


u. s. w.

Die Quintole im vierzähligen Takt schreibt man wohl besser mit den Werthzeichen der Zähleinheiten:



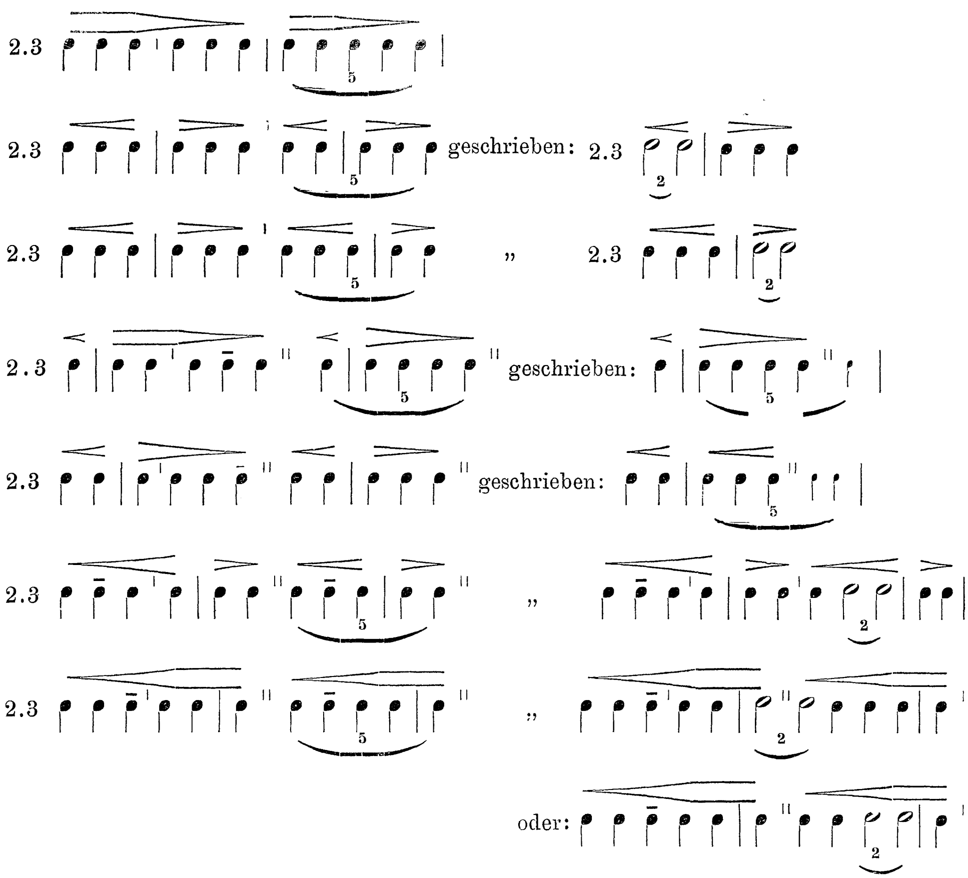
Der Versuch, die in- und abbetonte Quintole im vierzähligen Takt zu begreifen, stösst auf kaum überwindbare Schwierigkeiten, da sich der vierzählige Takt naturgemäss als zweimal zweizähliger gliedert; immer wird man deshalb die Quintole in 3 + 2 oder 2 + 3 zu zerlegen geneigt sein. Diese Zerlegung wird noch durch zwei andere Umstände begünstigt: erstens die durch die agogische Schattirung bedingte kleine Werthmodifikation, welche folgende Formen fast gleichmacht:



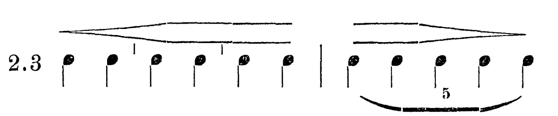
(im ersteren Falle erleichtert das Treiben der drei Quintolentheile im crescendo deren Auffassung als Triole, im letzteren werden die drei im diminuendo stehenden Quintolentheile nicht als unverständlicher Ballast erscheinen, da eine im diminuendo stehende Triole nachlassend vorzutragen ist, sodass ihr Werth dem der drei Quintolentheile etwa gleich kommt); zweitens müsste, wie die vikarirenden Notirungen ausweisen, unsere Notenschrift aus Gründen, welche die Untersuchung der Polyrhythmik (IX. Kapitel, § 48) vollends klarstellen wird, statt der in- oder abbetonten Quintole doch eine anbetonte bringen, also ganz ähnliche Werthverschiebungen vornehmen.

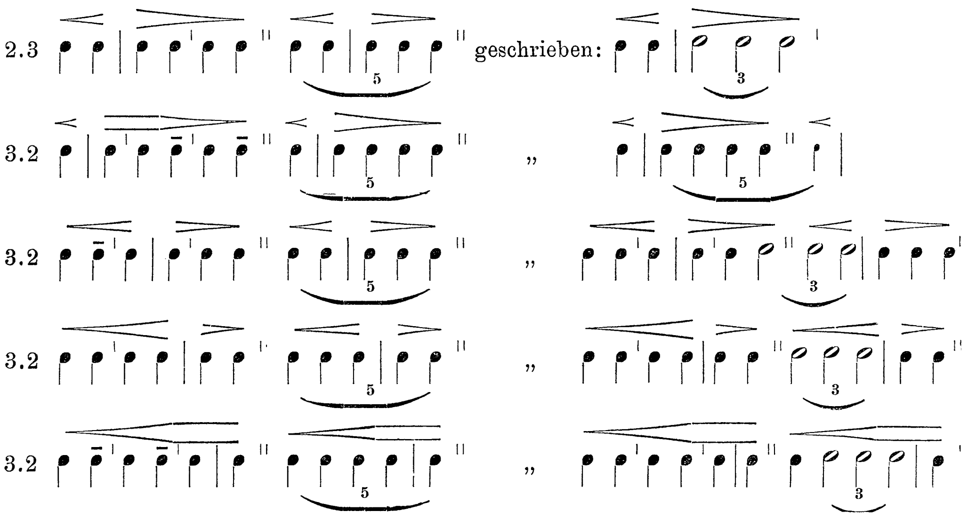
Es kann wohl kaum ein Zweifel bestehen, dass statt einer Modifikation auch noch der Schlusswerthe des vorausgehenden Taktmotivs, die unbedeutende Veränderung der $^2/_5$- und $^3/_5$-auftaktigen Quintole durch Zerlegung in 3 + 2 oder 2 + 3 vorzuziehen ist; nur für die $^1/_5$- und $^4/_5$-auftaktige Form muss auf die verschobene (anbetonte) Quintole rekurrirt werden.

Eine Hemmung bedeutet die Quintole für 6, 8 oder 9 Zähleinheiten; die Auffassung stösst aber hier immer auf dieselben erschwerenden Umstände wie im viertheiligen Takt; die natürliche Gliederung der grösseren Taktarten in kleine Gruppen macht das Verstehen von Ersatzbildungen, welche keine Untergliederung zulassen, zu einer komplizirten Aufgabe:



d. h. im 2 . 3 Takt wird, wo es angeht, die Zerlegung der Quintole in 3 + 2 (Duole) oder 2 (Duole) + 3 vorgezogen, in den anderen Fällen aber die Quintole verschoben (anbetont).



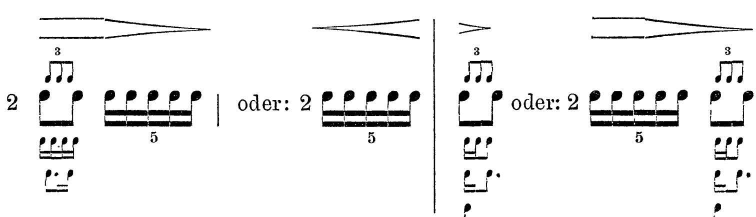


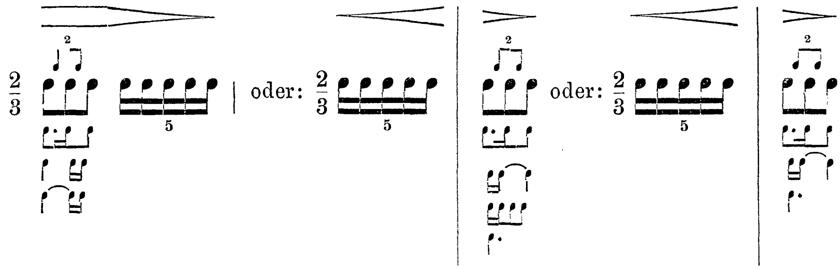
Die hier von mir gewählte Schreibweise einer Triole in den nächstgrösseren Werthen als Ersatz für vier Zeiteinheiten ist zwar nicht gebräuchlich, aber anschaulich und dem für die Polyrhythmik bemessenen Ausbau unserer Notenschrift angemessen; die als Ersatz für die in- und abbetonte Quintole im 2.3 Takt eingestellte Duole in grösseren Werthen ist dem ganz entsprechend. Das Hemmende beider Bildungen findet darin direkt seinen adäquaten Ausdruck.

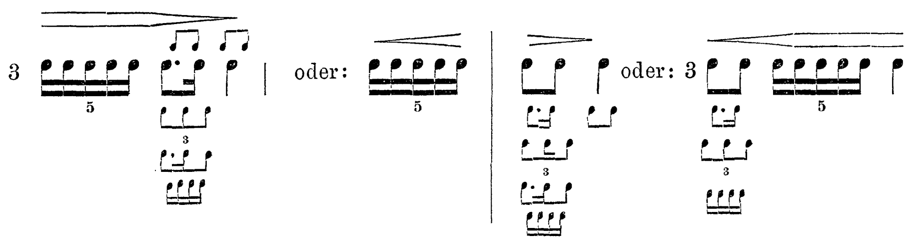
Uebrigens ist der Werth der Quintole doch nur ein mässiger; sie nöthigt fort und fort zu Kompromissen und kann nur selten exakt wiedergegeben werden. Je grösser die Zahl der Zähleinheiten wächst, desto prekärer wird ihre Einführung; wir sehen deshalb davon ab, sie auch für die achtzähligen und neunzähligen oder gar noch grösseren Taktarten, die sets besser in kleinere zerlegt würden, nachzuweisen, erkennen dagegen der Quintole einen hohen Werth als Untertheilungsmotiv zu, als welches sie thatsächlich zumeist auftritt.

§ 30. Quartole, Quintole, Sextole, Septimole, Oktole und Novemole als Untertheilungsmotive.

Wo die Quintole nur eine Zählzeit in fünf statt in zwei, drei oder vier Theile zerlegt, ist ihre Ausführung leicht, da ja ihr Gesammtwerth eben durch die Zählzeiten des Metrums direkt gegeben ist. Einige Beispiele anbetonter Quintolen-Untertheilung mögen das beweisen:



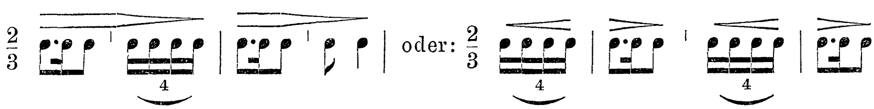


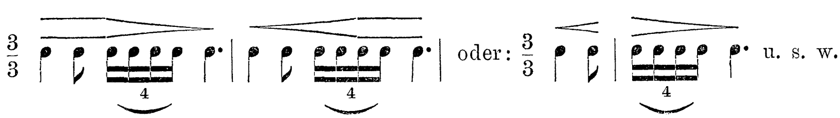


u. s. w.

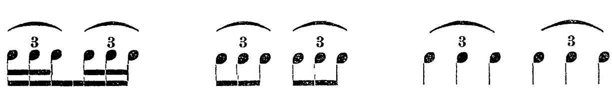
Hier ist die Ausführung der Quintole kaum irgendwie schwerer als die der anderen Untertheilungsmotive.

Die Quartole ist als Untertheilungsmotiv nur dann auffallend, wenn ihr die Unterdreitheilung als das gewöhnliche gegenübersteht; schwierig ist ihr Verständniss auch dann nicht:

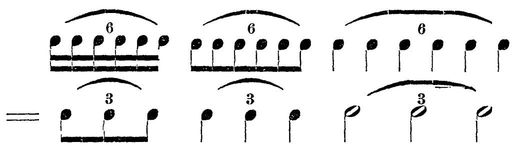




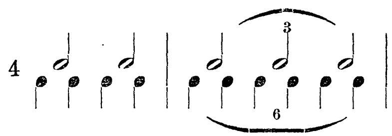
Der Begriff der S e x t o l e ist im Gemeinbewusstsein etwas verwirrt, weil man eigentlich nicht recht weiss, wann die Komponisten eine untergetheilte Triole und wann sie eine Doppeltriole meinen. Nach Analogie des $^6/_4$, $^6/_8$, $^6/_{16}$ und $^6/_2$ Taktes sollte man meinen, dass die Bezeichnung einer Figur mit 6 darauf hinweisen müsste, dass dieselbe als $\frac{2}{3}$ verstanden werden soll. Statt dessen ist es Gebrauch, die Doppeltriole in ihre beiden Hälften zu zerlegen:



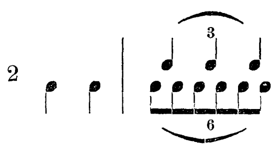
und mit 6 die sechstönige Untertheilung zu bezeichnen, die nicht in 2.3 zerlegt werden darf, sondern wie man sagt „ohne Accente“ gespielt werden soll, mit anderen Worten die untergetheilte Triole ($\frac{3}{2}$):



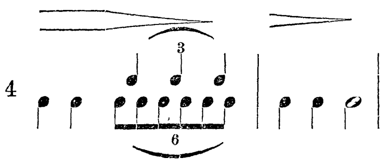
Diese ist also die eigentliche Sextole. Es versteht sich, dass man ihr den Namen nicht in dreizähligen oder unterdreitheiligen Taktarten beilegt, wo er eine schlichte Bildung und kein rhythmisches Problem ist, sondern nur in zwei- oder viertheiligen Takten oder Untertheilungen. Die Sextole ist auch als ein die Beschleunigung der Zähleinheiten des vierzähligen Taktes bedeutendes Motiv begreiflich:



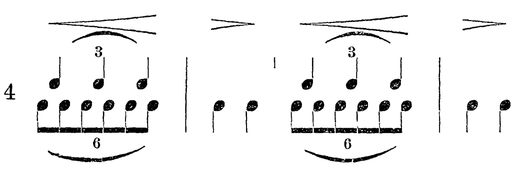
doch ist das immerhin selten; auch könnte man darin immer die hemmende (in grösseren Werthen auszudrückende) Triole (3 für 4) sehen. Eine ganz gewöhnliche Bildung ist dagegen die Sextole im zweizähligen Takt:



oder, was dasselbe ist, für zwei Zähleinheiten des viertheiligen:



besser:

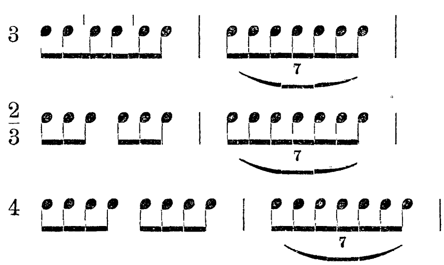


Die gewöhnliche Anweisung, dass die Sextole ungegliedert zu spielen sei, ist nur *cum grano salis* verstanden richtig. Allerdings soll man sie nicht in drei zweizeitige Gruppen zerreissen; es ist aber durchaus erforderlich, dass der Ausführende sie als untergetheilte Triole versteht, wenn er sie nicht so unbestimmt vortragen will, dass der Hörer freies Spiel hat, sie als Doppeltriole aufzufassen. Wie viel darauf ankommt, dies zu verhüten, geht zur Genüge daraus hervor, dass die Doppeltriole für zwei Zähleinheiten diese ganz schlicht untertheilt, während die untergetheilte Triole eben an Stelle von zwei Zähl-

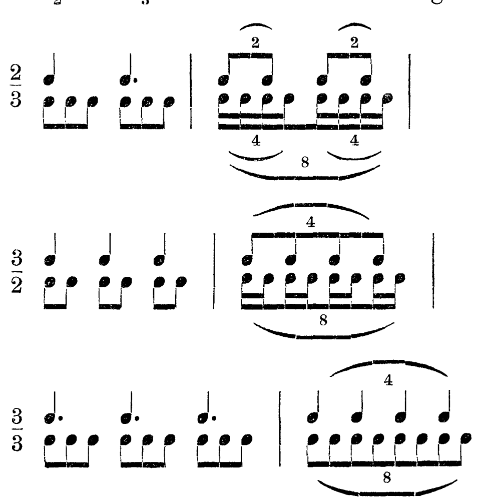
zeiten drei setzt, also das Grundmass verändert. Die Triole in der Ordnung der Zähleinheiten (grosse Triole) ist eben ein ungleich bedeutsameres Gebilde als die Untertheilungstriole.

Da ich für die Taktvorzeichnung $^6/_8$ u. s. w. neue vorgeschlagen habe, so habe ich natürlich gegen die Bezeichnung der echten Sextole (untergetheilten Triole) mit 6 nicht das mindeste einzuwenden; doch möchte ich sehr darauf hingewiesen haben, dass absolute Uebereinstimmung und Bestimmtheit in solchen Dingen unerlässlich ist, wenn nicht schöne Wirkungen verloren gehen sollen.

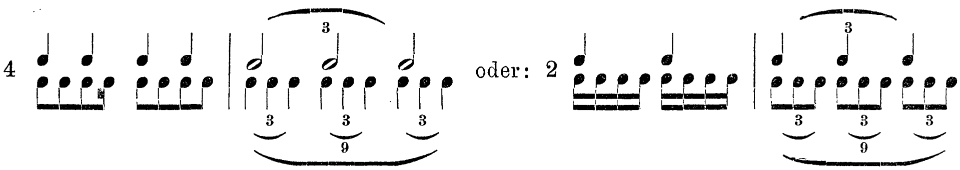
Ueber die Septimolen, Oktolen, Novemolen brauchen wir nicht viel Worte zu machen, wir könnten sonst auch den Undecimolen und noch vielen mehrtheiligen unregelmässigen Untertheilungen, die zufällig sich hier und da ergeben, ebenso besondere Paragraphen widmen. Septimolen (siebentönige Untertheilungen) kommen vor für 6 oder für 8 Werthe derselben Schreibweise:



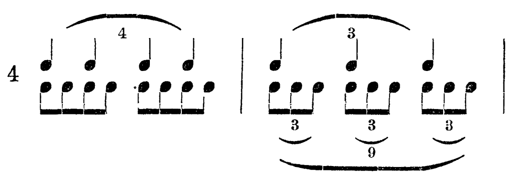
Da die Septimole wie die Quintole keiner gleichtheiligen Untergliederung fähig ist (7 ist Primzahl), so ist sie nur in rapider Bewegung von guter Wirkung, wenn sie in ihrer Gesammtheit einer Zähleinheit entspricht; anderenfalls beunruhigt sie stets, erweckt durch ihre Schwerverständlichkeit ästhetisches Missbehagen. Die Oktole bringt acht gleiche Werthe für 6 oder 9; im $\frac{2}{3}$ Takte ist sie nichts anderes als eine Doppel-Quartole oder Verbindung zweier untergetheilten Duolen, im $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{3}$ Takte aber eine untergetheilte Quartole:



Die Novemole bringt neun gleiche Werthe für 8 oder für 6; in ersterem Sinne ist sie eine interessante Bildung, da sie eine unterdreitheilige Triole, eine potenzirte Triolenbildung ist:



Hier ist sie durch die Schreibweise im ersteren Falle als untergetheilte hemmende Triole (drei für vier), im letzteren als treibende Triole (drei für zwei) in Unterdreitheilung erläutert. Die gewöhnliche Schreibweise in denselben Werthen wie die durch sie vertretene acht ist:



Doch möchte ich die andere Motivirungsweise für besser halten, welche die Triole stets als Werthverkürzung erscheinen lässt, sei es in der Ordnung der Zählzeiten (grosse Triole) oder in der nächst höheren (hemmende Triole).

VI. Kapitel.

Die Pausen.

§ 31. Endpausen.

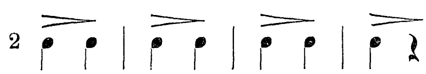
Pause*) ist die Negation des musikalischen Lebens, des Tones; sie hat nur im Gegensatz zum Tönen Bedeutung und kann nur am gegliederten Ton gemessen werden. Darum sind Vorpausen, d. h. Pausen, die dem Anfang des Tönens vorausgehen, eigentlich ein Nonsens und nur praktische Manipulationen (Ermöglichung präcisen Einsatzes mehrerer Instrumente oder Stimmen durch vorausgeschickte Taktschläge des Dirigenten) können zu einer musikalischen Gliederung der Zeit führen, die nicht durch Ton erfüllt wird. Dagegen ist es wohl denkbar, dass wir die gleichmässige Gliederung der Zeit noch eine Weile

*) Vom griechischen παύεσθαι: aufhören.

fortsetzen, wenn das Tönen aufhört; besonders wird das dann der Fall sein, wenn ein Zeitraum, den wir nach Analogie vorausgegangener als Einheit aufzufassen gewillt oder bestimmt sind, nicht ganz mit Tongebilden erfüllt ist, vielmehr das Tönen vor Ablauf desselben aufhört. Der dadurch entstehende eigenartige ästhetische Eindruck ist die Empfindung kleiner Zeitabschnitte von bestimmtem dynamischem Werthe entsprechend der Dynamik der Töne, welche bei einer der vorausgegangenen Entwickelung entsprechenden Fortspinnung des melodischen Fadens diese Zeitabschnitte erfüllen würden. Wenn z. B. eine Melodie in anbetont zweitheiliger Taktart irgendwo mit der dynamischen Hauptnote des Taktmotivs abbricht:



so werden wir die zweite Zählzeit des letzten Motivs doch noch empfinden, obgleich kein Ton sie vertritt, d. h. wir werden noch einen kleinen Zeitabschnitt (ein Viertel) mit dynamischem Werthe erfüllen, während die weitere Zeit musikalisch indifferent wird. Der dynamische Werth der Pause wird in dem gewählten Falle der des diminuendo sein:

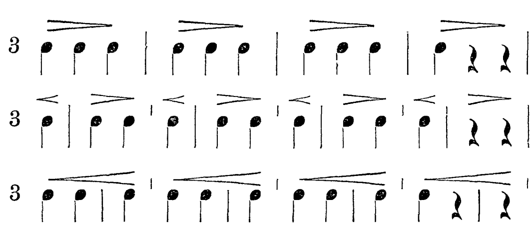


Bricht dagegen eine Melodie in abbetonter zweitheiliger Taktart mit der crescendo-Note, also vor der dynamischen Hauptnote ab:

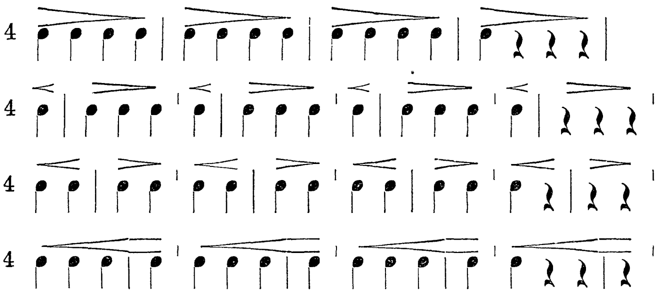


so muss nothwendig der Pause, die wir in solchem Falle ebenfalls empfinden, der dynamische Werth des Schwerpunktes im Taktmotiv zufallen. Dem durch die vorausgegangenen theoretischen Betrachtungen und vielseitigen Vorstellungsübungen geklärten und erstarkten Auffassungsvermögen wird es nicht schwer werden, den ganz wesentlich verschiedenen ästhetischen Werth der aufgezeigten beiden Arten von Endpausen zum Bewusstsein zu bringen.

Wie wir wissen, schliessen sich aber viel grössere als zweitheilige Gruppen zu Gebilden von Einheitsbedeutung zusammen und es müssen daher auch, wo mehrere metrische Einheiten (Zählzeiten) am Ende fehlen, diese als Pausen von verschiedenem dynamischen Werthe empfunden werden können. Zunächst im dreitheiligen Takte:



oder im viertheiligen:



Von einer eigentlichen Dynamik der Pause kann ja nun natürlich nicht die Rede sein, wenigstens nicht in dem Sinne, in welchem wir das Wort bisher gebrauchten und in welchem es gewöhnlich gebraucht wird, nämlich dem von Tonstärke; es kann sich vielmehr nur um einen verschiedenen Werth handeln, den das Nicht-Tönen für unser Empfinden erhält, je nachdem es als Negation eines stärkeren oder schwächeren Tönens auftritt: mit anderen Worten, die Pause ist das Nachbild des Tones resp. des aus einer Reihe von Tönen verschiedener Dynamik bestehenden Tonbildes. Wie man nach kräftiger Einwirkung von hell beleuchteten Körpern auf das Auge ein negatives Bild derselben sieht, wenn man die Augen plötzlich fest schliesst, wie eine hellere Lichtfläche einen desto intensiver dunklen Fleck giebt, so entspricht der ausfallenden dynamisch werthvolleren Note eine intensivere Empfindung des Nicht-Tönens, eine stärkere Negation, eine bedeutungsvollere Pause. Hieraus geht zur Genüge hervor, dass die das letzte Motiv beginnenden, aber nicht beendenden Töne nicht zusammen mit den Pausen eine continuirliche Empfindung geben können; vielmehr stehen beide in scharfem Kontrast und die Empfindung springt vom positiven zum negativen um; daraus erklärt sich das ablehnende Verhalten unserer Auffassung gegen Bildungen wie die drei letzten des viertheiligen und die beiden letzten des dreitheiligen Taktes. Nicht als ob es unmöglich wäre, dieselben zu verstehen, oder als ob sie nie vorkämen — sie wirken aber stets verletzend, das plötzliche Abreissen des Fadens im crescendo, ehe das Motiv seinen Schwerpunkt gefunden hat, verursachte eine Unlustempfindung, ähnlich etwa einer unaufgelöst bleibenden Dissonanz. Der tönende Theil schmilzt eben nicht mit dem durch Pausen erfüllten derart zusammen, dass das Motiv seinen Schwerpunkt in der auf den betreffenden Zeitabschnitt fallenden Pause finden könnte; vielmehr wird das Aufhören des Tönens stets als wirkliches Ende empfunden und die zur Erfüllung der imaginären Zeitform erforderlichen Pausen bestimmen nur den ästhetischen Eindruck dieses Endes. Als Schluss, d. h. als rechtzeitiges Aufhören wird dasselbe nur dann erscheinen, wenn das letzte Motiv seinen Schwerpunkt bereits vor den Pausen gefunden hat, also nicht mehr in der positiven Entwickelung unterbrochen wird.

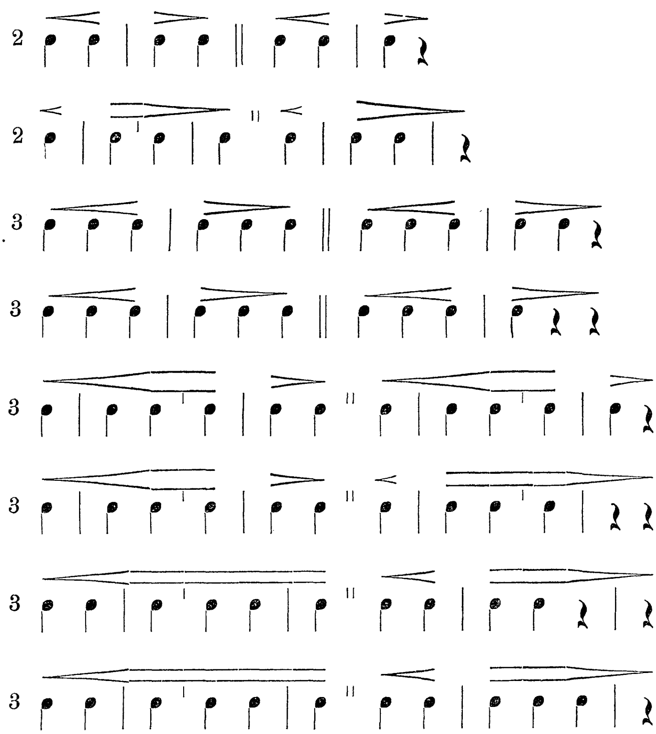
Die Pause ist aber auch andererseits der rechten Schlusswirkung unentbehrlich und zwar die in den Zeitraum eines begonnenen Motivs hinein-

fallende Pause — ein pausenloses Ausleben des musikalischen Gedankens, eine Erfüllung der metrischen Form mit tönendem Inhalt bis zum letzten Moment wird selten eine befriedigende Schlusswirkung machen, vielmehr stets eine Art Verwunderung erwecken, weshalb es nicht noch weiter geht. Das musikalische Leben muss erst negirt werden und zwar in einem Zeitabschnitte negirt werden, der für unsere Vorstellungen einen dynamischen Werth hat; erst dann wird die weiter nachfolgende Zeit wirklich musikalisch indifferent wirken können.

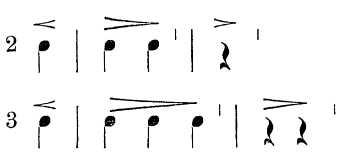
Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, dass die Gruppenbildung mit der Feststellung zwei-, drei- oder viertheiliger Motive ihre Endschaft nicht erreicht hat, dass vielmehr die kleinen Gruppen sich wieder zu zweien oder dreien enger an einander schliessen und so festgeschlossene Einheiten von 16, 18, 24 oder gar noch mehr Zählzeiten bilden können; die dynamische Schattirung musste stets so weit einheitlich ausgedehnt werden, wie das einheitliche Gebilde reichte. Es ist sonach klar, dass unter Umständen der dynamische Schwerpunkt ziemlich weit vom Ende der zu erfüllenden Form liegen kann, dass daher die Zahl der durch Pausen auszudrückenden Zählzeiten erheblich wachsen kann. Die Motivbildung höherer Ordnung, welche man Phrasirung nennt, werden wir im X. Kapitel ausführlicher zu untersuchen haben; es sei aber zum Voraus bemerkt, dass zusammengesetzte Taktarten der metrische Ausdruck dessen sind, was man in melodisch-rhythmischer Erfüllung Phrase nennt. Wer unserer Darstellung aufmerksam gefolgt ist oder sich selbst durch die grösseren metrischen Formen und die Möglichkeiten ihrer rhythmischen Modifikation durchgedacht und durchgefühlt hat (Rhythmen muss man durchaus empfinden, um sie zu verstehen), wird mit der wachsenden Ausdehnung der Bildungen immer mehr Interesse an den auftaktigen Formen genommen haben, während die anbetonten sich nur in engeren Rahmen lebensfähig erwiesen. Letzten Endes wird er zu der Ueberzeugung gelangen, dass für die langathmigen weiter ausgeführten Tongebilde, welche man Phrasen oder Sätze oder Perioden nennt, die allein naturgemässe Entwickelung ein zuerst wachsen, steigern, werden und dann wieder abnehmen, schwinden, vergehen ist, mit anderen Worten: die Inbetonung. Die Steigerung muss schliesslich irgendwo ein Ende erreichen; folgt ihr dann nicht das wieder abnehmen, so muss der ästhetische Eindruck nothwendig der sein, dass das Kunstgebilde nun in vollem Glanze vor uns steht, aber nicht wieder vergehen will, dass wir es nicht wieder los werden können; während die Rückbildung dasselbe wie eine Vision wieder verschwinden macht und in uns eine Art Wehmuthsempfindung erzeugen muss. Die nur negative Bildung der von Anfang bis zu Ende abnehmenden Phrase vermag aber unser Interesse von vornherein nur in geringem Grade zu fesseln. Wenn daher auch alle die hier in Frage gestellten anderen Formen möglich sind und vom Komponisten mit Absicht und Bedeutung ausgeführt werden können, so wird doch die Inbetonung als die schlichte Form grösserer Ausdehnung angesehen werden müssen, der gegenüber die anderen als Ausnahmebildungen erscheinen.

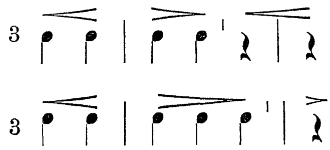
Wenden wir uns darum zunächst den Schlüssen der inbetonten Formen zu, um zu untersuchen, welche Rolle dabei die Pausen spielen, so müssen wir von

den einfachen Taktarten (2 und 3) gänzlich absehen, weil nie ein weiter ausgeführter musikalischer Gedanke aus einfach aneinander gehängten Taktmotiven besteht, diese vielmehr stets zu grössere Gruppen zusammentreten, welche entweder als grössere Taktarten notirt werden oder als sogenannte Taktgruppen als zusammengehörig betrachtet werden müssen. Die kleinsten derartigen Bildungen sind die Verkettungen zweier zweizähligen oder zweier dreizähligen Takte; natürlich muss aber schon eine derartige Bildung vorausgegangen sein, wenn in der nächsten eine Schlusswirkung möglich sein soll:



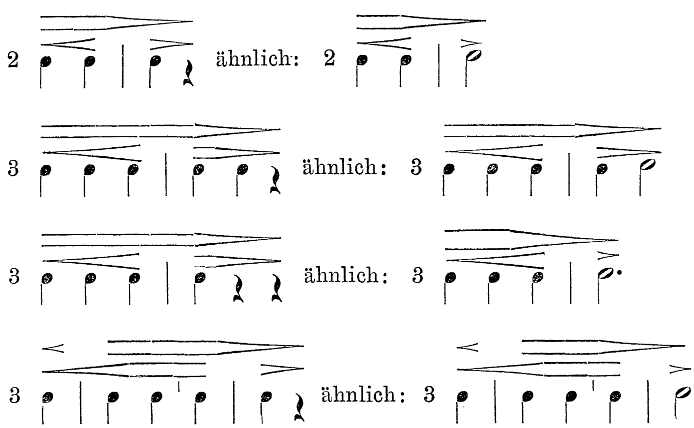
Hier drängt sich vor allem eins unserer Wahrnehmung auf, nämlich, dass die das letzte Motiv beginnenden Töne dieses nur in dem Falle noch zur Geltung zu bringen vermögen, dass eine von ihnen die dynamische Hauptnote desselben ist, während sie in allen übrigen Fällen fest mit dem anderen Motiv verwachsen. Dadurch entstehen für die Auffassung Bildungen, wie wir sie bereits im § 8 u. m. kennen lernten, nämlich inkomplete und überkomplete Motive, letztere durch Töne, erstere durch Pausen vertreten:



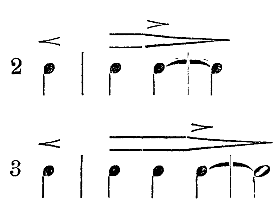


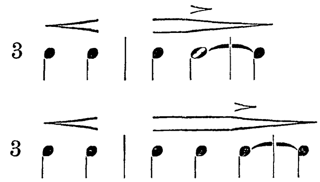
Es stimmt das ganz zu den Erfahrungen, die wir bei auftaktigen (in- und abbetonten) Motiven machten, indem wir fanden, dass die dynamische Hauptnote derselben stets den Zählpunkt höherer Ordnung bestimmt: Fehlt den Pausen dieser Zählpunkt, so erscheinen sie lediglich als Appendix des letzten Motivs, dessen Zählpunkt ein Ton war; fällt dagegen der Zählpunkt auf eine Pause, so löst sich ein wirkliches **Pausenmotiv** ab.

Wir erhalten so zwei grundverschiedene Arten von Schlusspausen, solche, die selbst ein Motiv vertreten und solche, die ins diminuendo eines tönenden Motivs fallen. Die letzteren können ohne grosse Veränderung der Wirkung durch eine Verlängerung des Schlusstones ersetzt werden:



Man versuche in ähnlicher Weise die Ersetzung der Schlusspausen der anderen Fälle durch Verlängerung der letzten Note und man wird finden, dass die Wirkung eine ganz wesentlich verschiedene ist. Die Intensität der Pausenempfindung ist bei dem Pausenmotiv eine so grosse, dass sie nicht durch einfaches Fortklingen des Tones ersetzbar ist. Die Synkopirung der dynamischen Hauptnote des letzten Motivs würde eine Verstärkung des Anfangs der Länge (Synkopenaccent) verlangen, also die dynamischen Werthe verschieben:





während bei Ersetzung der Schlusswerthe durch Pausen nur die vor der dynamischen Hauptnote endenden crescendo-Töne, die aber in der grösseren Form ohnehin ins diminuendo gestellt sind, in ihren dynamischen Werthen in sofern verändert werden, als sie schneller zum dynamischen Nullpunkte herabführen, während die Pausen im negativen die vollen dynamischen Werthe der durch sie ersetzten Töne des vollen Schemas erhalten.

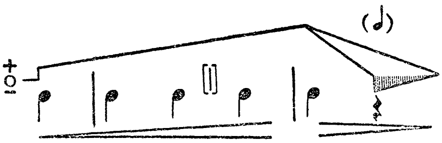
Wollte man die Dynamik der Pausen und der Töne graphisch darstellen, so müsste man das thun mittelst Linien, die sich über den dynamischen Nullwerth erheben (Töne) und unter denselben hinabtauchen (Pausen); da, wie wir wissen, die dynamische Potenz der einfachen Motive auch bei deren Zusammenziehung zu grösseren Formen von Bedeutung bleibt, wenn sie auch zufolge der durchgehenden Stärkeabstufung der grösseren Form nur durch Accente (dynamische und agogische) zum Bewusstsein gebracht werden kann, so muss die graphische Darstellung die Gestalt einer mehrfach gezackten Linie annehmen, deren Form sich aus der Zusammensetzung erklärt:

1.

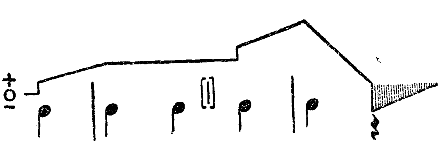
(dreitheilig inbetont)



(in niederer Ordnung inbetont)



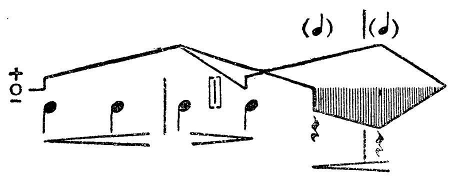
(in höherer Ordnung abbetont)



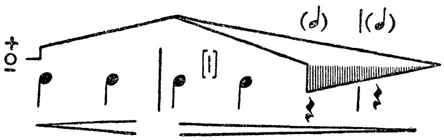
(kombinirte Dynamik)

2.

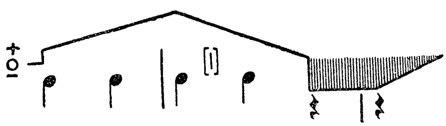
(dreitheilig abbetont)



(in niederer Ordnung abbetont)



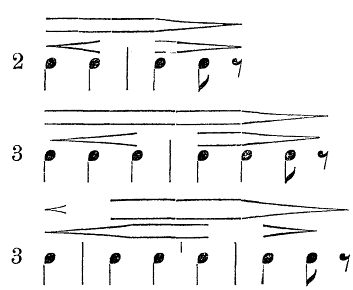
(in höherer Ordnung anbetont)



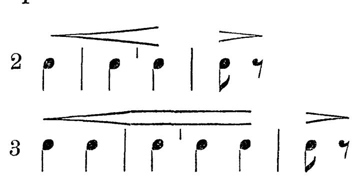
(kombinirte Dynamik)

Diese beiden Beispiele mögen genügen, den Empfindungswerth der Pausen zu veranschaulichen; die Erhebungen über die Null-Linie nach der +Seite bezeichnen die Tonstärke, die (schraffirten) Senkungen unter dieselbe nach der —Seite die Pausenstärke. Letztere entsprechen genau den vertretenen klingenden Werthen.

Die nur das diminuendo im letzten Taktmotiv erfüllenden Pausen treten häufig mit noch geringerem Werthe als dem einer Zähleinheit auf, z. B.



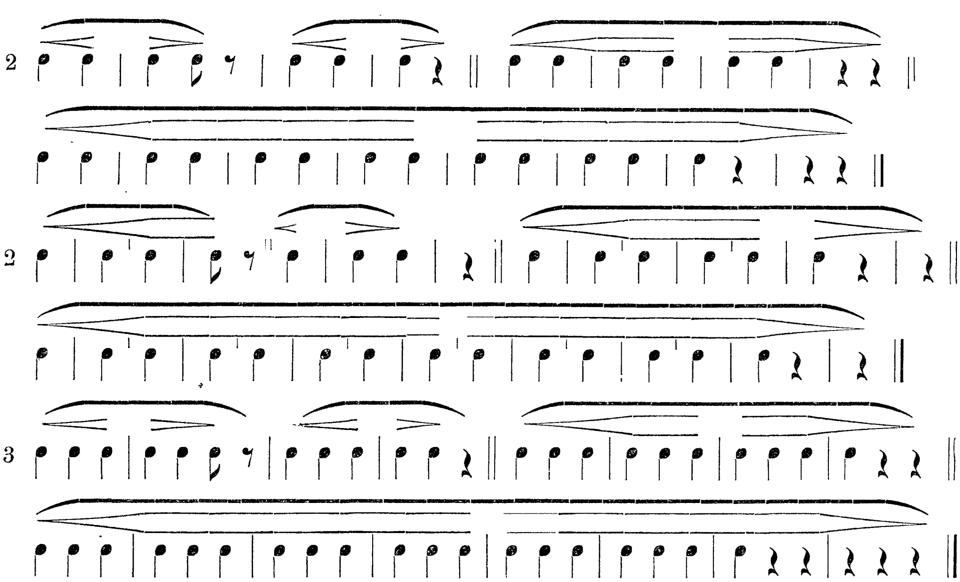
und sind solchergestalt selbst für die Fälle möglich, wo im abbetonten Schlussmotiv die dynamische Hauptnote noch vertreten ist:

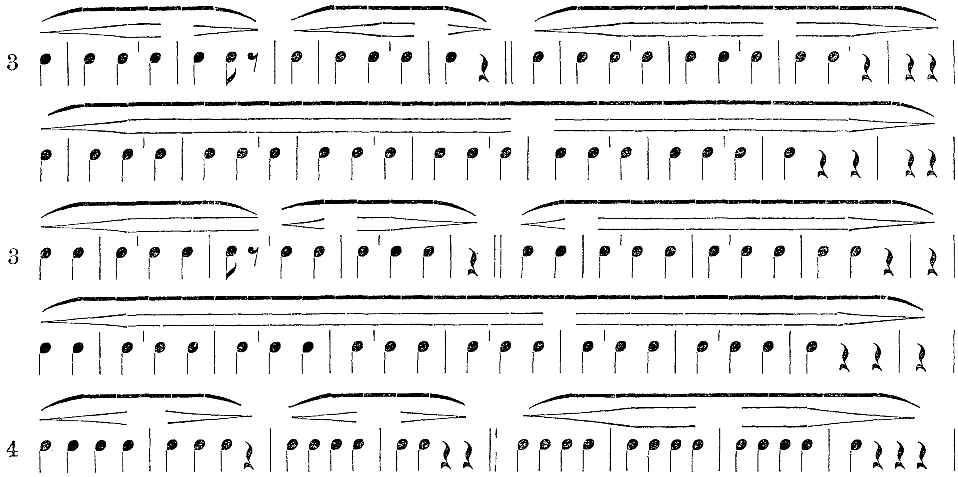


Bereits im § 4 definirten wir den dynamischen Nullpunkt als die natürliche Scheidegrenze der Motive und verstanden unter dynamischem

Nullpunkt entweder das wirkliche Aufhören des Tönens (also die Pause) oder ein dessen Stelle vertretendes Minimum der Tonstärke. Konnte innerhalb eines Tonstückes eine solche Vertretung des wirklichen Nullpunktes als möglich erscheinen, indem thatsächlich oft lange Reihen von Takten ohne eigentliche Unterbrechung des Tönens vorkommen, so ist der dynamische Nullpunkt im strengsten Wortsinne am Schlusse des Tonstückes selbstverständlich unersetzbar. Aber auch im Verlauf des Tonstückes ist seine Vertretung durch ein dynamisches Minimum zwar etwas sehr häufiges, doch keineswegs die Regel. Es ist etwas ganz bekanntes, dass die Schlusstöne der Phrasen oder wo die Verkettung loser ist, auch der Motive, zumeist abgesetzt, d. h. nicht in ununterbrochenem Tonflusse zu den Anfangstönen der folgenden Phrasen oder Motive fortgeführt, sondern von diesen durch kleine Pausen geschieden werden. Vielfach sind diese Pausen nicht anders, als durch das Ende eines Bogens oder auch gar nicht angedeutet und müssen also ad libitum, d. h. nach Massgabe des guten Geschmacks, durch Abzüge vom Werthe der letzten Note gewonnen werden; Gesichtspunkte, welche mangels einer Andeutung von Seiten des Komponisten dafür entscheidend werden können, ob man überhaupt die Phrasen- resp. Motivtrennung durch wirkliches Absetzen oder aber nur durch eine unbedeutende Verlängerung der letzten Note bewirkt, werden wir weiterhin kennen lernen (VII. Kapitel).

Die Grösse des Ton-Ausfalles, der eingeschalteten Pausen, steht im allgemeinen in direkter Proportion zu der Grösse der durch die Lücken gegen einander abzugrenzenden Abschnitte und beim endlichen letzten Abschlusse können dieselben noch über die Grösse eines Taktmotivs hinaus wachsen. Folgende Bildungen dürfen als normale gelten (unter der Einschränkung, dass noch weitere Zusammenziehungen ohne Pausen möglich und nicht als Ausnahmebildungen anzusehen sind):



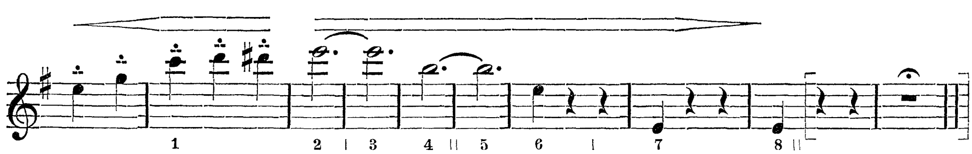


u. s. w.

Die zusammengesetzten Taktarten stellen sich, wie nicht anders zu erwarten, als identisch mit den einfachen heraus, d. h. ein viertheiliger Takt macht dieselbe Wirkung wie zwei zu engerer Einheit zusammengezogene zweitheilige; mit der Vereinigung zweier viertheiligen Takte sind wir daher bereits bei der Wirkung angelangt, welche die Vereinigung von vier zweitheiligen Takten macht. Die Schlusspause von drei Zähleinheiten ist also im Sinne der kleinsten Motivgliederung bereits eine Pause von mehr als einem ganzen Motiv und über sie kommt man nicht leicht hinaus. Zwei dynamische Hauptnoten durch Pausen zu ersetzen, gelingt nur unter besonderen Voraussetzungen, als letzter Abschluss aber nur dann, wenn die Taktmotive zu Zähleinheiten höherer Ordnung geworden sind, z. B.



(dieselbe Wirkung haben Fälle, wo statt der den ganzen Takt ausfüllenden Note kurze mit nachfolgenden Pausen eintreten). Weitaus in der Mehrzahl der Fälle ziehen es aber die Komponisten vor, die dynamischen Hauptwerthzeiten durch Töne zu markiren, wenn auch nur vielleicht durch kurze echoartige Wiederholung des Schlussakkordes oder Schlusstones, so z. B. im Schluss des Allegretto der E-dur-Sonate, op. 14, No. 1 von Beethoven:



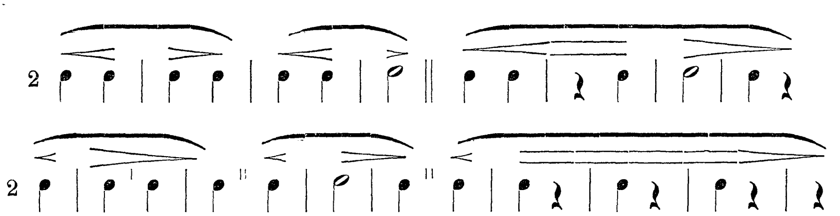
statt:



Die nach dem letzten *e* noch eingezeichneten Pausen (𝄽 𝄽 𝄼) sind in sofern überflüssig, als die metrische Form ohne sie bereits erfüllt ist. Sie deuten also nur die Einschaltung eines *musikalisch indifferenten* Zeitabschnittes (das Gegentheil eines attacca-Weitergehens) an. Man kann solche einzelne *das Tonstück abschliessende Schläge* häufig geradezu als *Vertreter von Pausen* bezeichnen, besonders dann, wenn die Harmonie sowohl als die Melodie sich ausgelebt haben und lediglich die Metrik und Rhythmik noch die letzten Athemzüge thun.

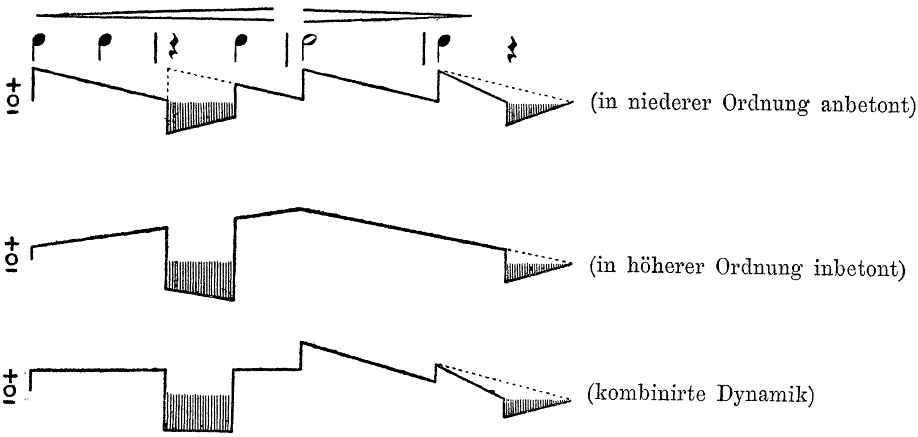
§ 32. Innenpausen.

Die im vorigen Paragraphen betrachteten Endpausen erscheinen theils als *Verkürzungspausen* (Untertheilung der abschliessenden Zähleinheit in einen klingenden und einen nichtklingenden Theil), theils als *Zählpausen* (d. h. Pausen für ganze Zähleinheiten), diese aber in höherer Ordnung meist auch nur als Verkürzungspausen, seltener als Vertreter eines Motivs (*Motivpausen*). Diese selben Kategorien von Pausen werden wir nun auch *innerhalb* der thematischen Bildungen wiederfinden. Der Werth der Innenpausen bestimmt sich nach denselben Gesichtspunkten wie der der Endpausen, d. h. die Pause erhält negativ denjenigen dynamischen Werth, welcher dem durch sie vertretenen Tonwerthe zukommt. Die Innenpausen haben aber an und für sich eine ganz andere ästhetische Bedeutung als die Endpausen; während letztere das Ende eines Tonstückes oder eines mehr oder minder in sich abgeschlossenen Gliedes eines solchen, das aufhören des musikalischen Lebens, das ausleben des musikalischen Gedankens bedeuten, ist die Innenpause eine Unterbrechung der musikalischen Entwickelung, ein abreissen und wieder ansetzen der dynamischen Schattirung, welches dieser jederzeit einen Theil ihrer Energie nehmen muss, dafür aber durch das anregende Element eines neuen Toneinsatzes entschädigt:

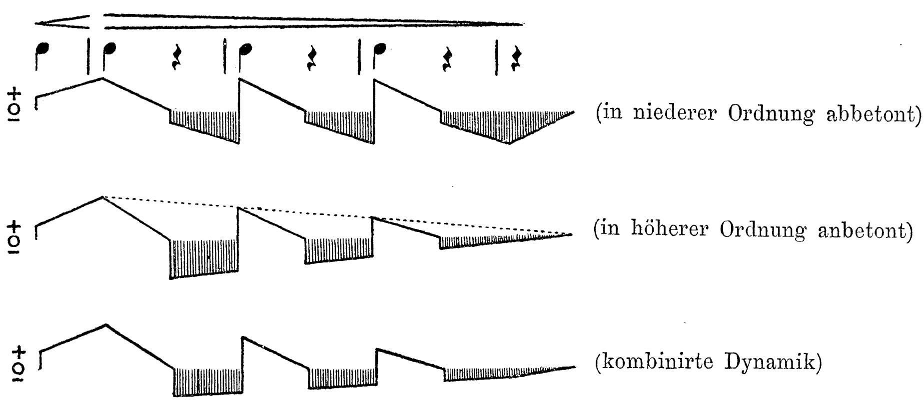


Hier ist im ersten Falle die Innenpause eine Motivpause, die Endpause eine Zählpause, aber in höherer Ordnung Verkürzungspause; im zweiten Falle sind die Innenpausen Zählpausen (in höherer Ordnung Verkürzungspausen), die Endpausen vertreten ein ganzes Motiv. Die graphische Darstellung der Dynamik würde sich gestalten:

im ersten Falle:



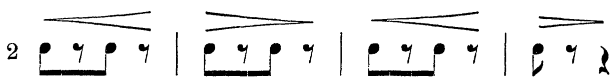
im zweiten Falle:



Ich weise nochmals darauf hin, dass die dynamische Potenz der zweitheiligen Motive nicht direkt zur Geltung kommt, vielmehr in der Dynamik der grösseren Bildung aufgeht; dennoch lässt sich nicht leugnen, dass ihre Werthe ein mitbestimmender Faktor des Eindrucks sind, den die Bildung macht. Der ausübende Musiker kann unmöglich bewusst dynamische Abstufungen von solcher Vielgestaltigkeit machen; aber er empfindet die natürliche Gliederung in zweitheilige Motive und bestrebt sich, diese zu höherer Einheit zu verschmelzen durch dynamische Schattirung im grossen; möglich, dass diese Schattirung die innere Gliederung verräth — jedenfalls wird sie dem Hörer begreiflich. Vieles wird ohne Zweifel nur Sache der Vorstellung und nicht der Exekution sein — das geht allein schon aus den zweifellos verschiedenen Werthen der Pausen hervor, welche der grösste Virtuose nicht zu schattiren

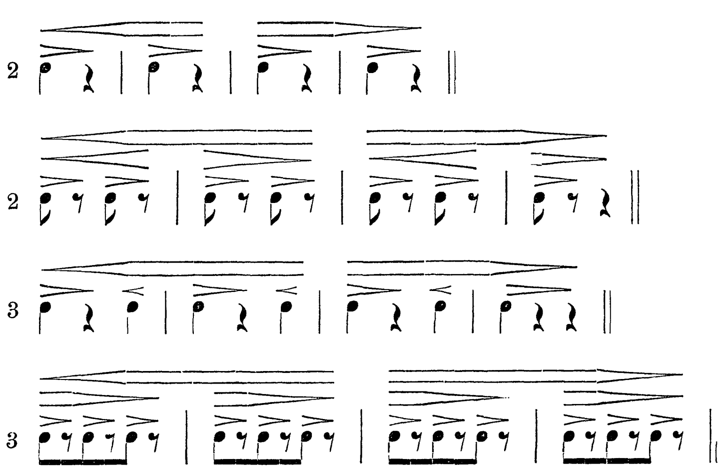
vermag, wenigstens nicht dynamisch; in wie weit aber etwa die Agogik, die ja im allgemeinen mit der Dynamik parallel geht, in den Fällen gänzlicher Negirung der Dynamik (Pause) für letztere Ersatz schaffen kann, das wage ich bisher nicht zu entscheiden. Vielleicht wird die an Stelle des stärkeren Tons gesetzte Pause verlängert.

Die Pause innerhalb des Motivs oder der Phrase bedeutet so gut wie die am Ende derselben das Aufhören des gebundenen Vortrags, d. h. diejenigen Töne, denen Pausen folgen, erscheinen abgesetzt, von weiterhin folgenden Tönen abgetrennt, die Pause bedingt also das Non legato. Untertheilungspausen werden bei lebhafterer Bewegungsart geradezu das wirkliche staccato bedingen, sodass der staccato-Vortrag als eine Verkürzung der einzelnen Tonwerthe durch Pausen erscheint:

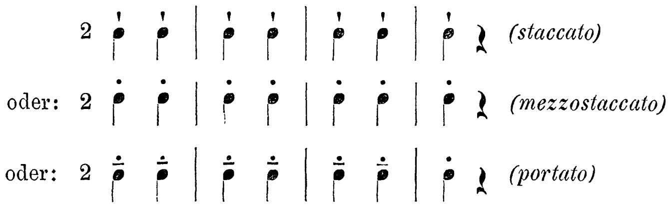


Das Staccato ersetzt den zusammenhängenden Fluss des Tönens durch eine Art tropfenweisen Abfallens; crescendo und diminuendo sind ihm zwar möglich, doch nicht in Kontinuität, sondern ruckweise (accentuirend) mit steter Unterbrechung durch Tonvacua, durch negative Werthe, deren Bedeutung mit dem crescendo immer mehr wächst und mit dem diminuendo wieder abnimmt, bis der dynamische Nullpunkt für positive und negative Werthe definitiv eintritt.

Fassen wir den Begriff des Staccato oder Non legato so weit, dass er auch die durch Zählpausen isolirten Zähltöne umfasst, wie in dem zweiten der oben graphisch versinnlichten Beispiele, so haben wir damit ein klar unterscheidendes Merkmal für eine grosse Kategorie von Innenpausen gewonnen; wir wollen dieselben wie bisher Verkürzungspausen nennen, doch mit dem bestimmten Hinweise, dass Verkürzung in dem für diese Terminologie gewählten Sinne stets nur die partielle oder gänzliche Ersetzung des Diminuendotheils eines Motivs oder einer Zähleinheit durch Pausen ist, z. B.



Die kleineren Verkürzungspausen werden in der Notenschrift gewöhnlich nicht ausgeschrieben, sondern durch die Bezeichnung staccato (non legato, portato) oder durch Punkte über den Noten gefordert:

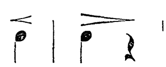


Ich glaube aber, durch die veranschaulichenden Zusammenstellungen in diesem Paragraphen die Bedeutung des Staccato als einer rhythmischen Veränderung des metrischen Schemata (eben durch Untertheilung der Werthe in einen klingenden und einen nicht klingenden Theil) klar gemacht zu haben, sodass die bereits im § 2 kategorisch ausgesprochene Ablehnung des Staccato als schlichter Vortragsweise hinreichend motivirt erscheint.

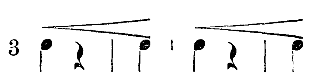
Die Verkürzungspausen erweisen sich zuletzt stets als Endpausen; denn auch in dem Falle



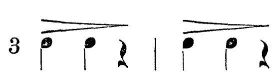
wird die Auffassung unvermeidlich vom Verständniss anbetonter zu dem inbetonter Motive umspringen, sodass die Pausen die Motive abschliessen:



Dagegen sind Fälle möglich, wo eine im crescendo stehende Pause ohne Umdeutung des Motivs verstanden wird, nämlich:



Die Umdeutung dieser Bildung in:

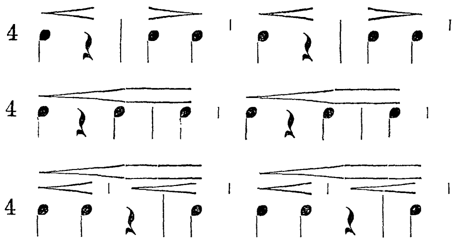


würde demselben alle Kraft rauben, etwas ganz anderes aus ihm machen. Allerdings muss die agogische Schattirung kräftig zur Verständlichung mithelfen:



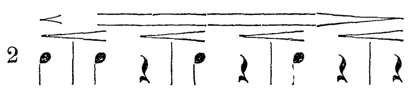
d. h. die erste Note des Motivs wird voll ausgehalten, die Innenpause möglichst knapp bemessen (stringendo), die Schlussnote verkürzt und die Verkürzungspause reichlich ausgehalten (𝄾·).

Aehnliche Bildungen mit solchen wahrhaften Innenpausen sind im viertheiligen Takt:

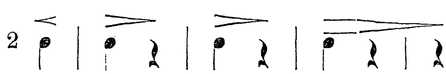


Die beiden ersten dieser Bildungen sind ganz den obigen des dreitheiligen Taktes analog und bedürfen derselben agogischen Schattirung. Dagegen weicht die letztere in sofern ab, als die Pause im Motiv niederer Ordnung (dem zweitheiligen) nicht End- sondern Anfangspause ist. Wir müssen nun der Frage näher treten, ob die Anfangspause ausnahmslos von der Auffassung abgelehnt (d. h. umgedeutet) wird, oder ob sie unter besonderen Bedingungen verständlich werden kann. Dabei sehen wir zunächst von der Rhythmik des mehrstimmigen Satzes (Polyrhythmik) ab, welche durch die schlichten Rhythmen einer Stimme die komplizirtesten Verhältnisse der anderen verständlich machen kann.

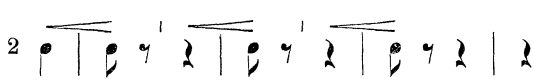
Einer der oben graphisch veranschaulichten Rhythmen, nämlich:



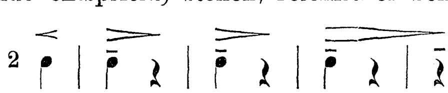
weist die Anfangspause im Motiv niederer Ordnung dreimal auf (das dritte Mal im Pausenmotiv). Springt man hier unserer Auffassung nun zu:



oder hält sie die Abbetonung der zweitheiligen Gruppen fest? Die Frage ist nicht in dem einen oder dem anderen Sinne kurzweg zu entscheiden. Beide Auffassungen sind thatsächlich möglich und jede derselben bedingt eine andere Ausführung; wird die Note als Schluss des Motivs angenommen, so wird sie nach unserer bisherigen Erfahrung zur besseren Geltendmachung der Abbetonung verkürzt werden:



die dann im crescendo stehenden Pausen sind knapp zu geben. Springt dagegen die Auffassung um zur Annahme der Pausen als Motiv-Enden, so sind die Noten auszuhalten und auch die Pausen fallen, da sie im diminuendo (dem agogisch das ritardando entspricht) stehen, reichlicher bemessen aus:



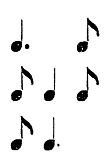
Der ganze Rhythmus erscheint also in dem ersteren Falle gedrungener, lebensvoller als im zweiten, obgleich dieser mehr Ton und jener mehr Pause giebt.

Betrachtungen wie die vorliegende lassen es doch als wünschenswerth erscheinen, dass dem Komponisten die Möglichkeit gegeben sei, eventuell auch für die Motive niederer Ordnung die Grenzen andeuten zu können, wenn es auch in der Regel nicht von besonderem Belang sein wird, ob der vortragende Künstler diese oder jene Auffassung vorzieht. Eine gewisse Freiheit der Deutung darf der letztere auch mit Recht beanspruchen; um so unerlässlicher erscheint es aber, dass das Verständniss der Metrik und Rhythmik auf eine höhere Stufe gehoben und der Künstler befähigt werde, sich über das, was er thut, genau Rechenschaft geben zu können. Damit ist noch lange nicht gesagt, dass er das immer und überall wirklich thun soll und dass die von Reflexion freie Spontaneität des Ausdrucks verbannt werden sollte. Nach dieser Richtung kann ich nicht genug von einem Missverstehen meiner Absichten warnen; das Studium der Metrik und Rhythmik soll so gut wie das der Harmonik und Melodik nur eine Uebung der Vorstellungskraft, eine musikalische Geistesgymnastik sein, welche die Phantasie und Auffassungskraft nach allen Seiten hin stärkt und vor Einseitigkeit bewahrt.

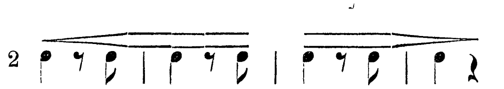
§ 33. Rhythmische Pausen.

Wenn auch alle Pausen rhythmisch sind, d. h. zu den Umgestaltungen gehören, welche das schlichte Metrum bei der Erfüllung mit musikalischem Leben erleidet, so standen doch alle bisher betrachteten Arten der Pause in sofern in engerer Beziehung zum Metrum, als sie entweder selbst metrischen Zählzeiten entsprachen oder (die kleineren Verkürzungspausen) die metrischen Zählpunkte als tonerfüllte bestehen liessen und dieselben nur durch kleine Tonvacua von einander schieden. Wir werden deshalb diejenigen Pausen ganz speciell als rhythmische bezeichnen dürfen, welche die rhythmischen Bildungen der zusammengezogenen Untertheilung und untergetheilten Zusammenziehung voraussetzen.

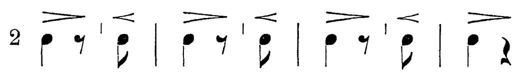
Die durch Zusammenziehung aus der Unterzweitheilung entstehenden rhythmischen Motive des zweizeitigen Taktes sind: die Punktirung, die Synkope und der Vorschlag:



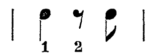
Ein überaus häufiger Rhythmus ist die Ersetzung des Punktes der ersten Bildung durch eine Pause:



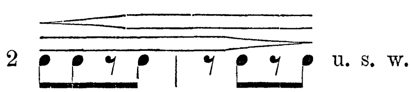
War schon bei der Punktirung der Uebergang der Auffassung zu der auftaktigen Form  geboten, so ist das natürlich hier um so bestimmter der Fall, da kein vernünftiger Grund ersichtlich ist, weshalb man die Pausen als Anfänge des kleinen Motivs ansehen sollte:



Die Pausen hier sind unzweifelhaft Verkürzungspausen, aber in dem Sinne, wie Zählpausen Verkürzungspausen sein können (§ 31), da die Pausen auf die Zählpunkte fallen:



Die Zähleinheit ist also umgekehrt untergetheilt als in den bisher betrachteten Fällen der Verkürzung des Endwerthes (Staccatovortrag), sofern hier der nicht klingende Theil der erste ist und der klingende nachfolgt. Diese Art der Untertheilung kann auch längere Zeit fortgesetzt werden und giebt dann eine Bildung, die man **negatives Staccato** nennen könnte:



Die Wirkung dieses Rhythmus ist der Synkopirung verwandt:



und tritt öfters für dieselbe ein. Wir wissen ja, dass die Synkope, sofern sie Töne auf Zeittheile anfangen lässt, die zwischen die Zählpunkte fallen, Accente verlangt, welche den Stärkegrad, welcher dem nächsten Zählpunkte zukäme, nach rückwärts verschieben (wobei man sich natürlich für die Untertheilungen selbstständige Schattirung zu denken hat):



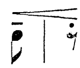
Natürlich erscheint der Ton, so schwach er auch sein mag, stärker als die Pause; die Wirkung muss daher ganz ähnlich sein:



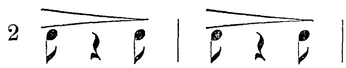
Ein zähes Festhalten an der Auffassung im Sinne der Anbetonung der Untertheilung würde den Werth der Pause etwas verlängern und ein verkürzendes absetzen der isolirten Töne gestatten:



da die Pause auf den dynamischen Hauptwerth fiele und die Note das Motiv abschlösse; umgekehrt erfordert die minutiöse agogische Schattirung im Sinne verschobener (synkopirter) Bildung das aushalten (eigentlich crescendo, da der dynamische Hauptwerth nachfolgt, mindestens in gleicher Stärke tenuto) und eine kurze Fassung der Pause:



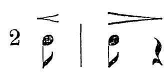
Eine Pausensynkopirung müsste die Ersetzung der Länge der Synkope durch Pausen ergeben:



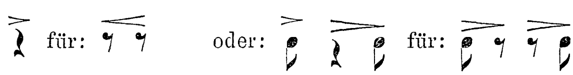
Die Wirkung dieses Gebildes ist aber vielmehr fast der der Pausenpunktirung gleich:



Hier wie dort erfolgt die Umdeutung in die $1/_4$ auftaktige Form, sodass die Pausen ans Ende kommen (nur zwingende harmonische und melodische Beziehungen können im polyrhythmischen Satze die Umdeutung verhindern):



und unter keinen Umständen wird die Synkopirung der Pausen verstanden werden:



da es einen zwingenden Grad für ihre Zusammenziehung nicht geben kann, wenn Veranlassung zu ihrer gesonderten Auffassung vorhanden ist.

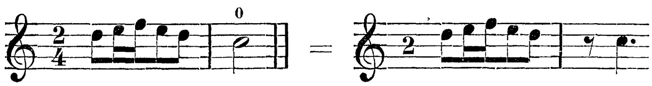
Als eigentliche Pausensynkopirung (Synkopenwirkung mit Hülfe von Pausen) erscheint also die oben als negatives Staccato bezeichnete Bildung, besonders wenn eine Anfangspause vermieden ist und nur Innen- und Endpausen angewandt sind, wie oben geschehen.

Die Vorschlagswirkung (♪ ♩.) wird entstehen, wenn in inbetonten Motiven die beginnende dynamische Hauptnote durch eine kurze Pause ersetzt wird und der Rest des Notenwerthes zusammengezogen mit der zweiten Zähleinheit als ein Ton erscheint:

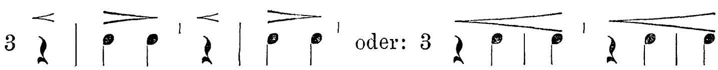


Vorausgesetzt, das durch vorgängige schlichte Bildungen die Auffassung des Taktes genügend bestimmt ist, wird die an Stelle der dynamischen Hauptnote eintretende Pause eine negative Empfindung von erheblicher Intensität ver-

ursachen. Diese Verzögerung der langen Note durch eine auf den guten Takttheil vorausgeschickte Pause war ein den alten Klavieristen wohlbekannter Effekt, die sogenannte „suspension“:

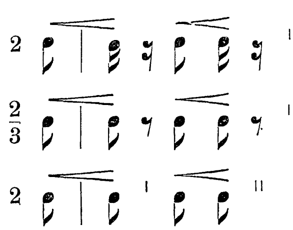


Man muss indess sehr vorsichtig sein in der Annahme von Motiven mit Anfangspause; denn die Pause ist weitaus in der Mehrzahl der Fälle bestimmend für die Auffassung der Motivgrenzen und zwar im Sinne der Endpause. Innenpausen, die etwas anderes sind als schlichte Verkürzungen (staccato), sind schon selten, Anfangspausen aber noch viel seltener; die Häufigkeit und Seltenheit stehen aber in direkter Beziehung zur Leicht- oder Schwerverständlichkeit. Formen wie:



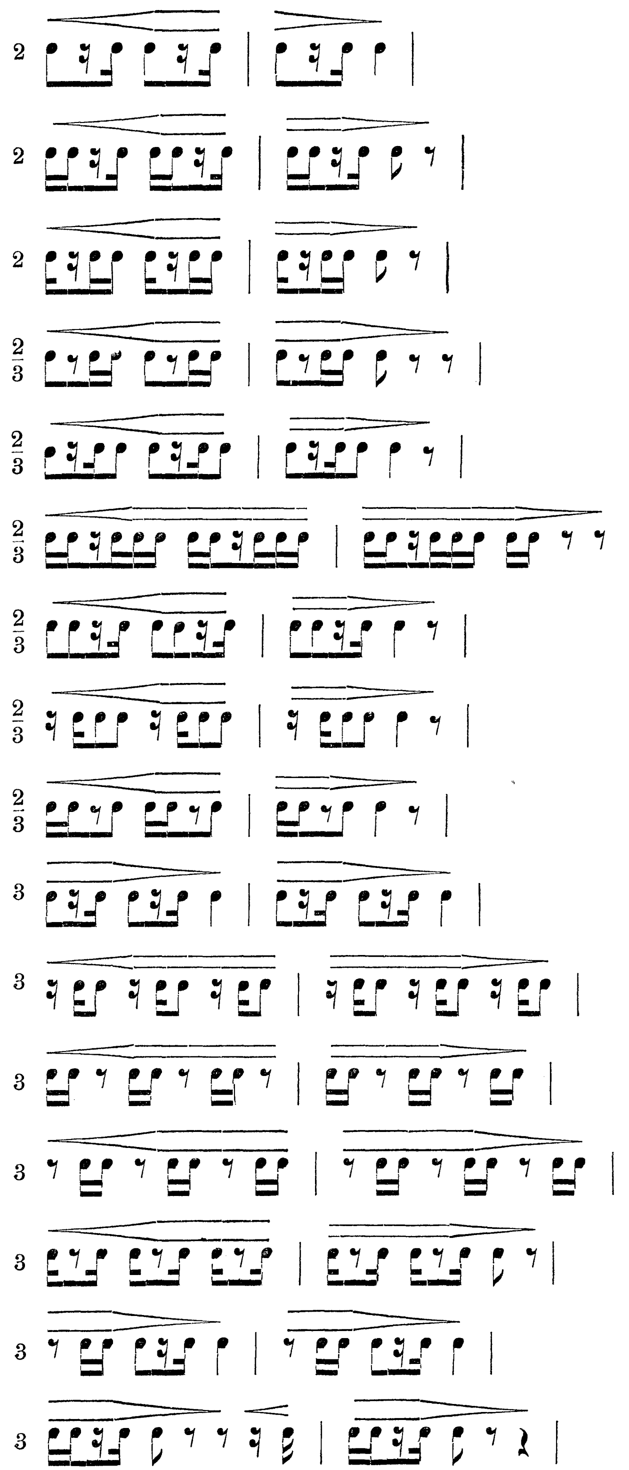
werden nur durch klare Ausprägung der Metrums in einer anderen Stimme verständlich werden können. Wenn das für das Metrum gilt, wieviel mehr für Untertheilungsmotive, deren Auffassung bunt wechseln kann, ohne dass die Bedeutung des Metrums verändert wird.

Die inkompleten und überkompleten Untertheilungsmotive sind uns bereits geläufig; die Einführung von Pausen in die Untertheilungsrhythmen wird uns dieselben noch unentbehrlicher erscheinen lassen. Dabei wird, wenn das Tempo nicht sehr langsam ist, von einem Empfindungswerth der Pause kaum die Rede sein können, dieselbe vielmehr nur als Motivgrenze hervortreten; man vergleiche nur folgende Motive ihrer Wirkung nach:



und man wird finden, dass dieselben keinerlei prinzipielle, sondern nur Gradunterschiede aufweist. D. h. also die gar nicht notirten, im dritten Falle durch das Lesezeichen ausgedrückten und die durch $^1/_3$- resp. $^1/_4$-Zähleinheit wiedergegebenen Pausen haben alle drei dieselbe Bedeutung, nämlich die der Motivscheiden; sie differiren nur unbedeutend durch ihre Dauer und deren Verhältniss zu den übrigen Werthen des Motivs.

In den folgenden Rhythmen werden die Untertheilungsmotive stets von Pause zu Pause verstanden werden, sodass die Pausen weitere Lesezeichen überflüssig machen:

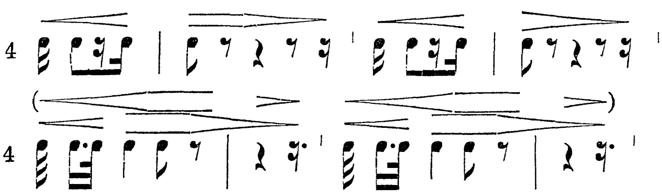




u. s. w.

Es versteht sich, dass hier in allen den Fällen, wo Untertheilungswerthe zweiten Grades (Sechszehntel) die letzten Noten im Takt sind, auch die Grenzen der Taktmotive unbedeutend verschoben werden, indem das zweite Taktmotiv von der letzten Pause des ersten Taktes an gerechnet wird. Im letzten Falle ist sogar ein Achtel und ein Sechszehntel zum zweiten Motiv zu nehmen.

In der Weise des letzten und drittletzten Schemas werden oft grössere Theile der Motive durch Pausen ersetzt, die natürlich zum Theil Verkürzungs- zum Theil Motivpausen sein müssen:



(Beethoven, Sonate pathétique.)

§ 34. Abbetonte Pause.

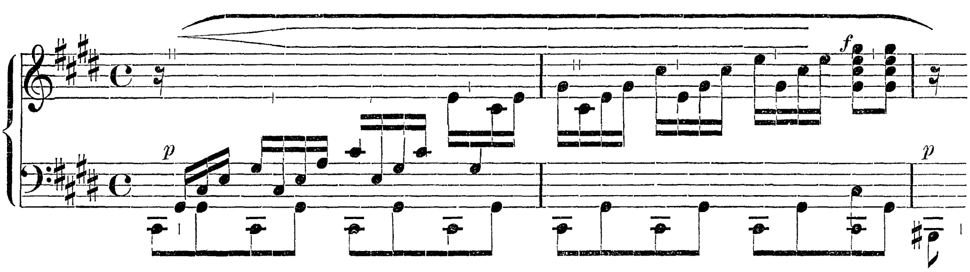
Die intensivste Wirkung muss eine Pause hervorbringen, welche am Schlusse eines crescendo-Motivs statt der dynamischen Hauptnote eintritt. Da die Pause, wie wir sehen, überall lieber als Ende denn als Anfang verstanden wird, so sollte man meinen, dass sie auch, wo sie die dynamische Hauptnote vertritt, leicht als Abschluss verständlich sein müsste; dem scheint indess die Praxis zu widersprechen. Die Dynamik des ganzen Motivs hängt aber in solchem Falle von der Auffassung der Pause ab. Fasst man z. B. im Presto der cis moll-Sonate, op. 27, No. 2 von Beethoven das doppeltaktige Anfangsmotiv als anbetontes, so fällt die Motivgrenze auf den Taktstrich und das ganze Motiv verläuft metrisch diminuendo; wird dasselbe crescendo gemacht, so kann das nur damit motivirt werden, dass sich das Motiv aus der Tiefe in die Höhe emporarbeitet; das *sf* kann dann nur eine mässige Wucht bekommen und muss sich auf die Note, bei der es steht, beschränken:



Fasst man dagegen die Motive als abbetonte mit Ersetzung der dynamischen Hauptnote durch eine Pause (𝄾), so fordert die natürliche Dynamik und Agogik eine durchgehende Steigerung bis zur Schlusspause, d. h. die durch das *sf* angedeutete Tonstärke wird ein wirkliches *forte* und zwar kein plötzliches, sondern ein gewaltig erwachsenes und gilt nicht nur für den vorletzten, sondern auch für den letzten Akkord: die für die noch stärkere Hauptnote eintretende Pause ist dann ein plötzliches gewaltsames Unterdrücken. Wer Beethoven kennt, weiss, dass ihm solche Intentionen nicht fremd sind: und doch, man überzeuge sich durch nachfragen, wie wenige Musiker von der gewaltigen Leidenschaftlichkeit dieses Satzes eine Ahnung haben. Dass die Untertheilungsmotive abbetont laufen, lehrt ein flüchtiger Blick auf die Passage:



Dass die thematischen Gedanken Takt 9 ff. (zweitaktige Phrasen), 33 ff. (halbtaktig), 43 ff. (eintaktig) abbetont laufen, ist so sonnenklar, dass es niemand leugnen wird, der sich nicht im Banne der unabänderlich volltaktigen Auffassung (von Taktstrich zu Taktstrich) befindet, d. h. der überhaupt noch eine Spur rhythmischen Gefühls hat. Dazu kommt die charakteristische Tempobezeichnung Presto agitato als Fingerzeig für das Verständniss des aufgeregten Charakters des Satzes, der anbetonte Motive überhaupt gar nicht kennt. Die allein richtige Dynamik ist daher für die Anfangsmotive:



Hätte Beethoven der ersten Note des dritten Taktes, dem *His* des Basses, das ihm zukommende *sf* beigeschrieben, so würde er die Hälfte des durch den Ausfall der stärksten Melodienote erzielten Effektes zerstören; das *His* darf vielmehr nur piano angegeben werden, wenn auch allenfalls etwas stärker als der direkt daran ansetzende neue Motivanfang. Diese Folge dreier zweitaktigen und eines eintaktigen crescendo-Motivs mit Erstickung der erreichten Tonstärke durch eine an Stelle der dynamischen Hauptnote gesetzten Pause ist von fast beängstigender Wirkung, und die endlich im neunten Takt wirklich durch einen vollen Akkord vertretene dynamische Hauptnote erscheint wie die Summe aller der in den acht vorausgegangenen Takten aufgespeicherten Kraft. Sie macht gleichsam diese acht Takte zu einem einzigen riesenhaften crescendo-Motiv, das in ihr sein ab-

betontes Ende findet. Der ganze Satz ist äusserst belehrend für diejenigen, welche an die Lehre von der natürlichen Dynamik der auftaktigen Formen nicht glauben sollten. Man sehe nur zu, wie weit man da mit der Accentuationstheorie kommt! man wird statt Beethoven's zottigen Titanenhauptes einen gemüthlichen Philister daraus herausschauen sehen.

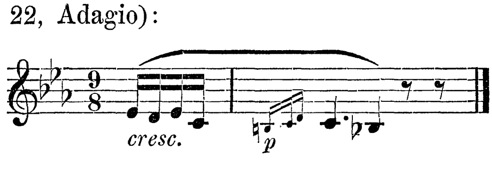
Etwas dem Effekte der Unterdrückung der dynamischen Hauptnote verwandtes, aber keineswegs auf eine Stufe mit ihr zu stellendes ist das sogenannte Beethoven'sche piano, die unerwartete Ersetzung der grössten Tonstärke durch eine auffallend geringere. Dasselbe ist übrigens keineswegs so original beethovensch wie man wohl glaubt; es findet zum mindesten seine Vorgängerschaft in dem bei Haydn und Mozart, ja bei Bach so häufigen *fp* für abbetonte zweitheilige Motive:



welches wir als eine übermässige Verstärkung des Motivanfangs-Accents gegenüber der dynamischen Hauptnote erkannten (§ 5). Der einfachste Fall der Anwendung dieses Effekt-piano ist der direkt auf den Anfangsaccent zu beziehende der piano-Abbetonung eines crescendo-Motivs wie (op. 14, No. 1, Rondo):



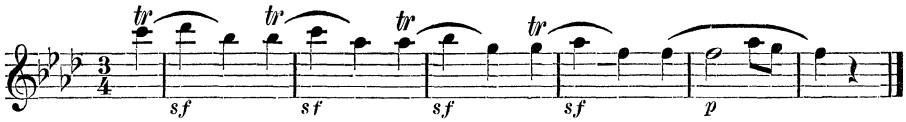
oder auch der Inbetonung mit überraschendem Eintritt des piano für die grösste Tonstärke wie (op. 22, Adagio):



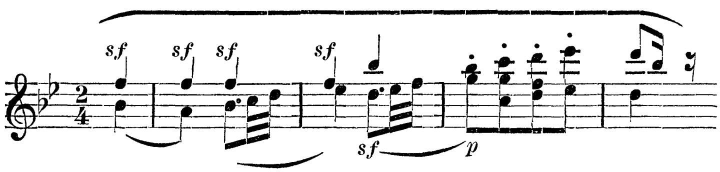
und (daselbst):



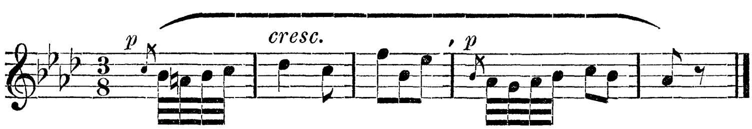
Beethoven geht aber weiter und verkettet mehrere Motive in der Art, dass die ersten crescendo auf einen dynamischen Gipfelpunkt hinarbeiten, der dann unerwartet durch piano ersetzt wird, z. B. (op. 2, No. 1):



oder (op. 22, Rondo):



oder (op. 26, Thema):



(vgl. auch op. 26, Scherzo, Takt 22 des Trio; daselbst, die letzten Phrasen des Trauermarsches; op. 27, No. 1, c dur Allegro, die beiden ersten Phrasen; op. 27, No. 2, Allegretto, 2. Theil und Trio; ich nenne nur, was mir der Reihe nach beim Blättern vorkommt, es vergeht aber kaum eine Stunde, in welcher ich nicht meinen Schülern die Natur des Beethoven'schen piano erklären müsste, so häufig ist dessen Vorkommen).

Ich behauptete oben eine Verwandtschaft dieses Effekt-piano mit der Pausen-Abbetonung; diese Verwandschaft besteht darin, dass bei beiden die grösste Tonstärke negirt wird, das eine Mal durch wirkliches abbrechen des Tönens, das andere Mal durch Reduktion auf ein Minimum — in beiden Fällen kommt der ästhetische Werth der dynamischen Hauptnote gerade durch die Negirung der regulären Dynamik desto intensiver zur Geltung. Während aber die Pausen-Abbetonung immerhin eine natürliche dynamische Bildung ist, hat das Beethovensche piano die Bedeutung eines willkürlichen Effekts, allerdings aber eines Effekts von bestrickender Schönheit. Alle Stellen aber, in denen dieser Effekt angewandt ist, würden vielleicht minder interessant, minder raffinirt, meinetwegen auch minder schön, keinesfalls aber minder natürlich erscheinen, wenn statt des piano die grössere Tonstärke, die dem dynamischen Gipfelpunkte zukommt, mit nachfolgendem diminuendo eingestellt würde.

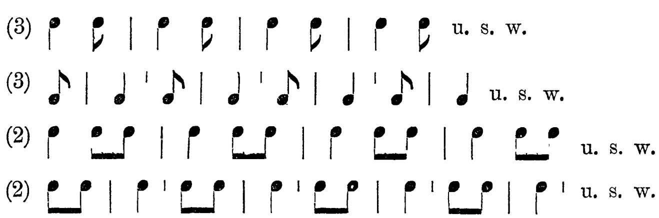
VII. Kapitel.

Legato- und Staccato-Vortrag der rhythmischen Formen.

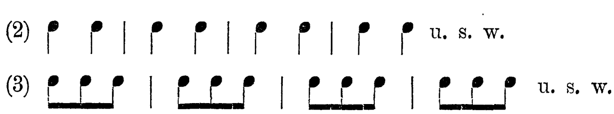
§ 35. Rhythmus als Metrum (Grundrhythmen).

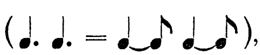
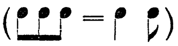
Wir haben in den letzten Paragraphen die rhythmischen Motive stets wie in den früheren die metrischen als sich mehrmals wiederholend gedacht und dem entsprechend die Schemata notirt. Wenn es auch möglich ist, durch eine Reihe von Takten das Metrum immer wieder anders rhythmisch auszubauen, so würde doch eine solche Vielgestaltigkeit auf die Dauer nicht von guter Wirkung sein können und als Zerfahrenheit erscheinen müssen; das oberste Gebot alles Kunstschaffens, das der Einheit in der Mannichfaltigkeit, fordert vielmehr eine weise Beschränkung in der Auswahl der zu verarbeitenden Formen, d. h. im einzelnen Falle die Durchführung wenn auch nicht nur eines oder zweier, so doch nur weniger Rhythmen.

Die alten Griechen, deren poetische Metrik, wie wir bereits erwähnten, auf Unterscheidung langer und kurzer Silben basirt war (vgl. § 12), stellten als Grundtypen für die musikalische Bewegung rhythmische Reihen auf, deren Unterschiede nicht sowohl auf dem Gebiet der Dynamik als dem der Tondauer lagen; auch die mittelalterlichen Musiktheoretiker stellten eine beschränkte (noch beschränktere) Anzahl von Normaltypen auf, die sogenannten Modi*), von denen die ersten und wichtigsten sind:



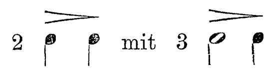
und erst in zweiter Linie zogen sie Bildungen in Betracht, die sich in gleichlangen Werthen bewegen:



indem sie erstere als durch Zusammenziehung , letztere als durch Auflösung  entstanden erklärten. Die Gründe, weshalb wir

*) Vgl. meine „Studien zur Geschichte der Notenschrift", S. 209.

das Verhältniss jetzt umgekehrt auffassen, sind aus den früheren Kapiteln ersichtlich; wir fussen eben nicht mehr auf der verschiedenen Tondauer, sondern der verschiedenen Dynamik als erstem Fundament. Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass auch die regelmässig zwischen Längen und Kürzen in bestimmter Folge wechselnden Rhythmen eine typische Bedeutung haben, welche wir (§ 12) auf die Verwandtschaft der Wirkung von

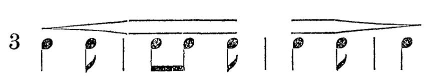


zurückführen zu müssen glaubten.

Thatsächlich erscheint oft genug ein Rhythmus längere Zeit streng festgehalten, sodass er ganz ähnlich wirkt wie ein glatt verlaufendes Metrum. Seine Auffassung ist selbst dann noch möglich und oft genug nothwendig oder ausdrücklich gefordert, wo einzelne seiner Glieder untergetheilt oder zusammengezogen sind. Dadurch entstehen aber für den Vortrag ganz neue Anforderungen, Accente zur Heraushebung der Zeitpunkte, welche den zu Grunde liegenden Rhythmus markiren, engere Vereinigung (legato) der Werthe, welche Untertheilungen einer Note des Rhythmus sind, schärfere Trennung derjenigen, welche der Rhythmus unterscheidet u. s. w. Der dem anbetonten zweitheiligen Takt verwandte Rhythmus:



(nach unseren bisherigen Erfahrungen aber in der Regel umgedeutet in ♪| ♩) wird auch dann für die Auffassung bestimmend bleiben, wenn die Länge einzelne Male aufgelöst wird:

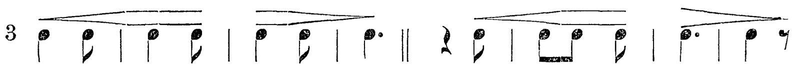


Der natürlichste Vortrag wird dann der sein, dass die beiden Achtel, in welchen die Länge aufgelöst ist, verbunden und von dem dritten Achtel losgetrennt werden:



Nur das Interesse der Vermeidung allzugrosser Gleichförmigkeit kann Veranlassung werden, lieber einen Wechsel des Rhythmus als eine innerliche Umgestaltung desselben anzunehmen, und vom Absetzen des zweiten Achtels dispensiren. Eine strenge Prüfung des Eindrucks solcher festgehaltenen Rhythmen erweist, dass die beiden zur Länge verwachsenen Einheiten nicht mehr als zwei, sondern als eine Einheit von grösserem Gewicht empfunden werden; der Rhythmus ♩ ♪ ist für die Auffassung, da wo er nicht erst nach vorausgegangenem glattem Metrum als Zusammenziehung auftritt, that-

sächlich nur zweitheilig, aber die beiden Theile sind nicht gleichwerthig. Das erweist sich besonders auch, wenn für die Länge eine Pause eintritt:

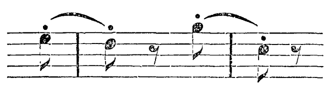


Die Pause wird dann nicht zerlegt (in 𝄾 𝄾), was, wie wir in § 33 sahen, so leicht und so gern geschieht, sondern ebenfalls als Einheit empfunden.

Rückwirkend wird nun aber eine häufigere Untertheilung der Länge und der dadurch bedingte Wechsel zwischen Bindung (legato) und Trennung (staccato) zur Ursache der Aufhebung des Legato für den grundlegenden Rhythmus selbst, und in Folgen wie:

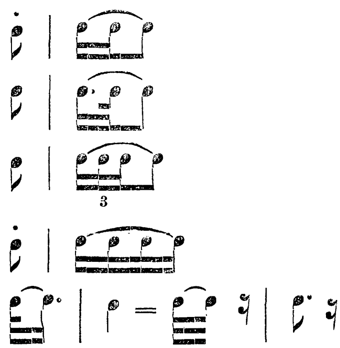


wird die Sonderung der Glieder  sich gern fortsetzen, wenn die Untertheilung wegfällt; statt des absetzens der Länge wird dann auch öfter eine Verkürzungspause eintreten:



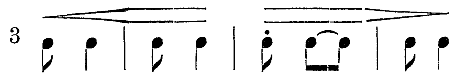
Diese feine Gliederung eignet besonders dem graziösen und capricciösen Stil, während der seriöse und sentimentale dieser Zerstückelung der Phrasen, dem Zerfallen in kleinste Elemente, eine langathmigere Verschmelzung der Motive vorziehen werden. Man wird darum diese festgehaltenen Rhythmen in Sätzen von tieferem Ernste und intensiverer Leidenschaftlichkeit überhaupt seltener antreffen, während sie für das Scherzo, Rondo, Capriccio und alle Arten von Tanzstücken etwas ganz gewöhnliches sind.

Bei komplizirteren Untertheilungen wird die Lostrennung der Kürze von der Länge sich als noch nothwendiger herausstellen, z. B.



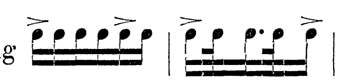
Während der volltaktige trochäische Rhythmus gewöhnlich in den auftaktigen iambischen umgedeutet wird, ist der volltaktige iambische an sich

wohlverständlich, wenn auch nicht besonders häufig; die Auflösung der Länge erfordert für das Auflösungsmotiv Bindung und für die Glieder des Grundrhythmus Trennung:

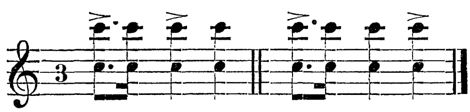


Die oben erwähnten rhythmischen Accente werden den Anfängen der rhythmischen Einheiten (hier ♪ und ♩) gegeben; sie sind von Bedeutung bei reichlicherer Untertheilung:

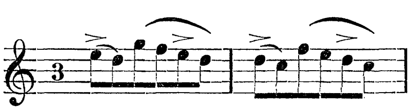
 u. s. w.

Die Accentuirung  würde die Auffassung im Sinne des Grundrhythmus ♩ ♪ | ♩ ♪ | bedingen.

Der Accent bleibt als alleiniges Mittel zur Kenntlichmachung eines Grundrhythmus, wo Tonwiederholung eine Unterscheidung von Legato und Staccato unmöglich macht:



Da dem Legato und Staccato an sich ästhetische Werthe eignen (vgl. das VI. Kapitel), welche der Komponist nach Belieben zur Anwendung bringen kann, so wird häufig auch da, wo die melodische Bewegung die Ausprägung eines Grundrhythmus durch legato und staccato gestattet, von diesem Mittel kein Gebrauch gemacht, sondern die Accentuirung allein zu dem Zwecke angewandt. Eine dem durch die Accentuation angedeuteten Grundrhythmus geradezu widersprechende Anwendung des legato und staccato ist zwar möglich:



dürfte aber kaum verständlich sein, da sie keinen vernünftigen Zweck haben kann. Dagegen sind allerdings in der Polyrhythmik verschiedenartige Grundrhythmen in verschiedenen Stimmen zu begreifen (IX. Kapitel).

Die Vortragsart (legato und staccato) vermag selbst den zwingendsten melodisch-harmonischen Gegengründen zum Trotz eine Untertheilung anbetont verständlich zu machen:



für:



Beide Spielmanieren stellen die Untertheilung in einer Weise in den Vordergrund, wie sie nur dem Miniatur-Genre oder dem übermüthigen Capricciovortrag angemessen ist. Die erste Manier setzt für die Auffassung vollständig die Viertel als selbstständige Glieder:



und ein crescendo oder diminuendo ist nur nur durch abgestufte Accentuation möglich. Der schlichte Vortrag zerlegt dagegen die Viertel ganz gleichmässig in Achtel und gestattet das absetzen weder nach der ersten noch nach der zweiten Note. Mit wohlbedachter künstlerischer Disposition hat Schumann in der Nummer ‚Coquette' seines „Carnaval" die Theilung nach dem Leitton (aber in abbetonten Untertheilungsmotiven) angewandt. Jedermann kennt die ganz eigenartige Wirkung der Stelle: die Unnatur ist zur Charakteristik geworden.

Ein anderes minder pikantes aber doch sehr interessantes Beispiel ist das Rondo von Beethoven's c dur-Konzert, dessen erstes Thema gespielt werden soll:



d. h. im Sinne eines Staccato von lauter Achteln:



Ich möchte daher die substituirte Bezeichnung:



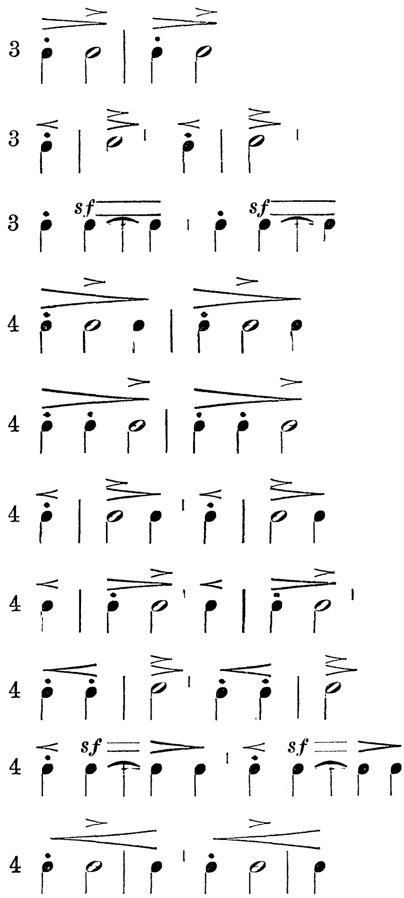
nicht für richtig, d. h. von Beethoven intendirt, halten.*)

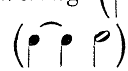
§ 36. Absetzen vor Accenten.

Der Accent, die von der schlichten dynamischen Schattirung der Metra abweichende Extraverstärkung einzelner Töne ist selbst schon eine Unterbrechung des glatten Anschlusses und wird daher leicht eine noch weitergehende Trennung der betreffenden Note von der vorausgehenden nach sich ziehen. Diese Los-

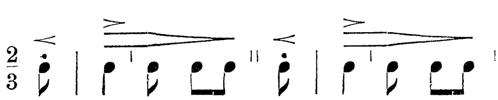
*) Bei der Korrektur dieses Paragraphen steigen mir starke Bedenken auf, die ich nicht unterdrücken will. Doch mag der Paragraph stehen bleiben und eventuell zu lebhafter Diskussion Anregung geben. Er öffnet dem Wiederdurchbruch der in den früheren Kapiteln so energisch bekämpften anbetonten Auffassung eine Hinterthür. Nicht zu leugnen ist, dass das tenuto der Schlussnote abbetonter Untertheilungen ein heilsames Mittel bildet gegen das Zerbröckeln in die kleinsten Elemente; ob es aber zu einem gegentheiligen Zerbröckeln in anbetonte Untertheilungen Veranlassung werden muss — das bleibt doch noch stark zu bezweifeln.

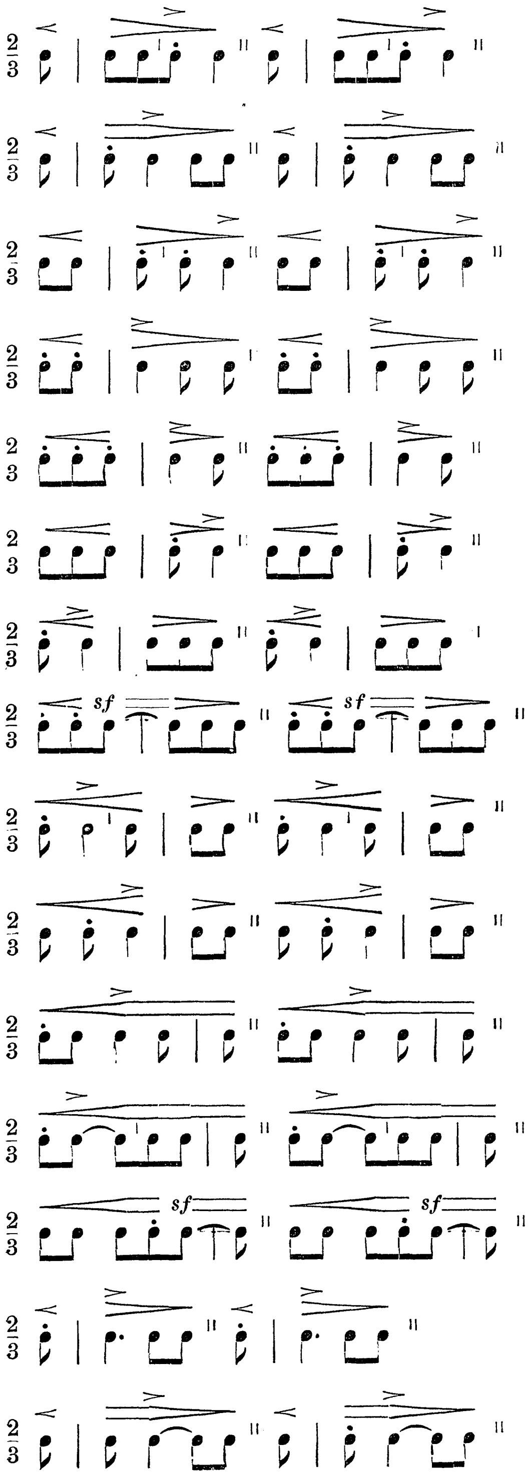
lösung erweist sich als das Verständniss des Accents, also mittelbar auch das der betreffenden rhythmischen Bildung erleichternd. Wir werden daher folgende durch Zusammenziehung zweier Zähleinheiten in eine Länge entstandenen Rhythmen, welche für die Länge einen (mehr oder minder hervortretenden) rhythmischen Accent erfordern, häufig, ja meist mit Unterbrechung des legato vor dem Accent antreffen:

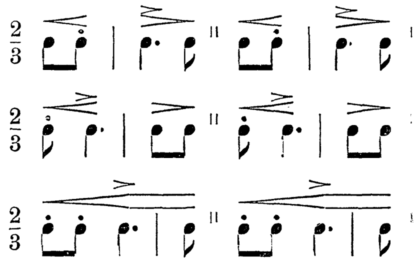


Im viertheiligen Takt wird, wo die beiden nicht zusammengezogenen Zähleinheiten als anbetontes zweitheiliges Motiv der Länge gegenüberstehen, auch noch die Trennung beider von einander nothwendig (), wenn nicht der Grundrhythmus  verstanden werden soll ().

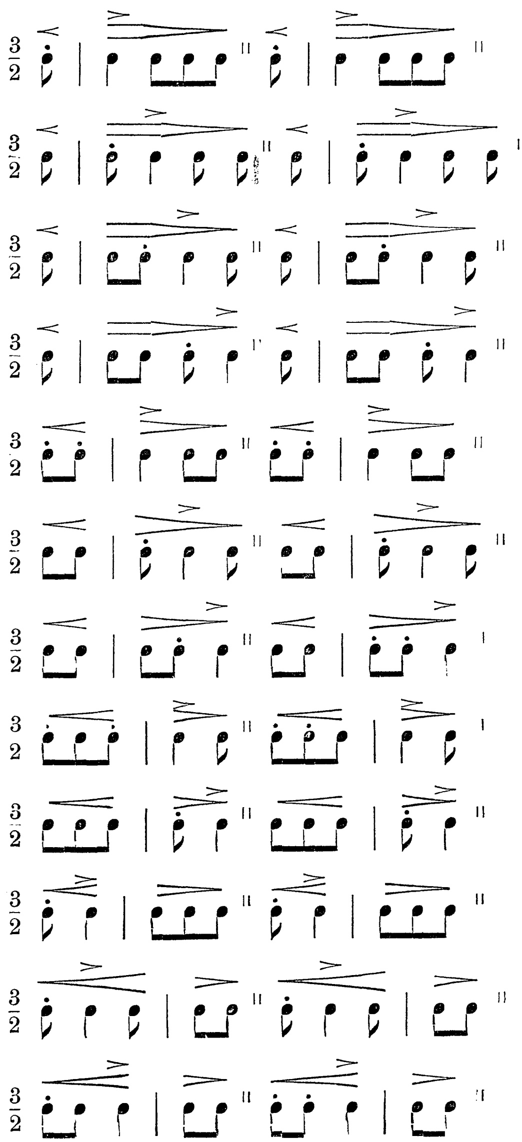
Analoge Unterbrechungen des Legato aus rhythmischen Gründen sind im $\frac{2}{3}$ Takt:

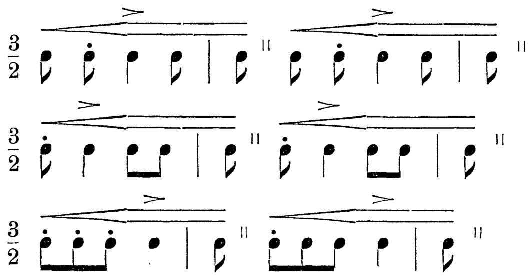



sf



und im $\frac{3}{2}$ Takt:



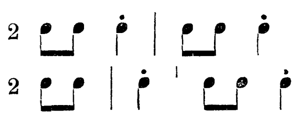


u. s. w.

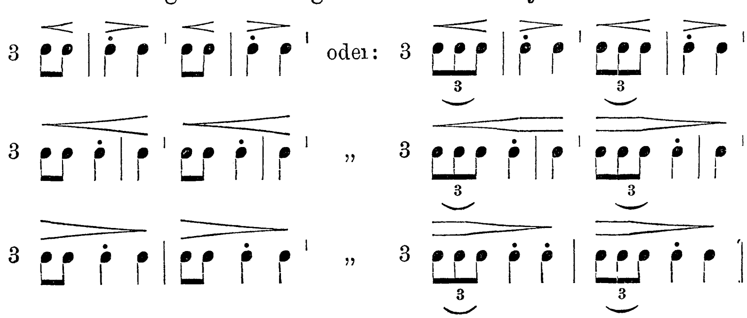
Das Prinzip ist in den angeführten Beispielen anschaulich genug zur Geltung gebracht; jedermann wird leicht für andere zusammengesetzte Taktarten die entsprechenden Gebilde sich zurecht legen können. Es handelt sich aber wie gesagt nicht um eine nothwendige, sondern nur um eine natürlich sich ergebende Vortragsweise, die auch als statthaft angesehen werden kann, wo der Komponist mit Anweisungen gekargt hat (Händel, Bach und andere ältere).

§ 37. Absetzen nach Untertheilungen.

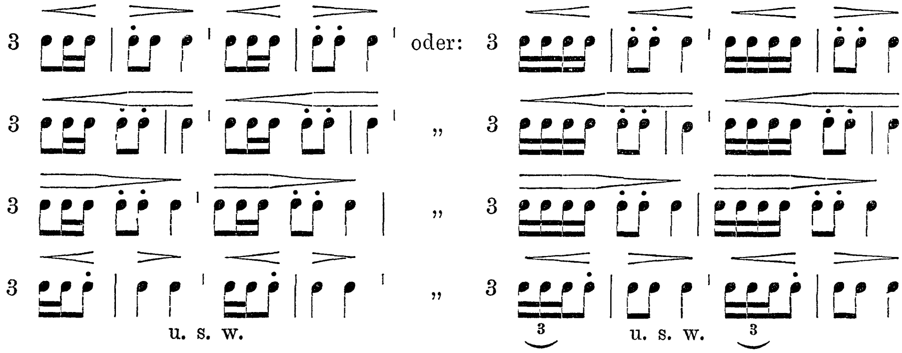
Wie bei den durch Zusammenziehung entstehenden Rhythmen ein absetzen vor der Länge, so ist bei den durch Untertheilung entstandenen eine Verkürzung (absetzen) des ersten auf die Untertheilungswerthe folgenden Werthes der überwiegenden Bewegungsart, d. h. bei einfacher Untertheilung der nächsten Zähleinheit, bei Untertheilungen zweiten Grades des nächsten Untertheilungswerthes ersten Grades etwas sehr gewöhnliches und natürlich sich ergebendes. Die ästhetische Motivirung wird darin zu suchen sein, dass die durch die Untertheilung eingeführte schnellere Bewegungsart sich gern fortsetzt und eine nachfolgende Bindung längerer Werthe leicht als Hemmniss, als Last empfunden wird. Beim zweitheiligen Takt resp. zweitheiligen Untertheilungsmotiven ist kein Raum für diese Bildung, da die abzusetzende Länge der Endwerth des Motivs ist, der aus anderen Gründen (um der klaren metrischen Gliederung willen) abgesetzt werden darf:



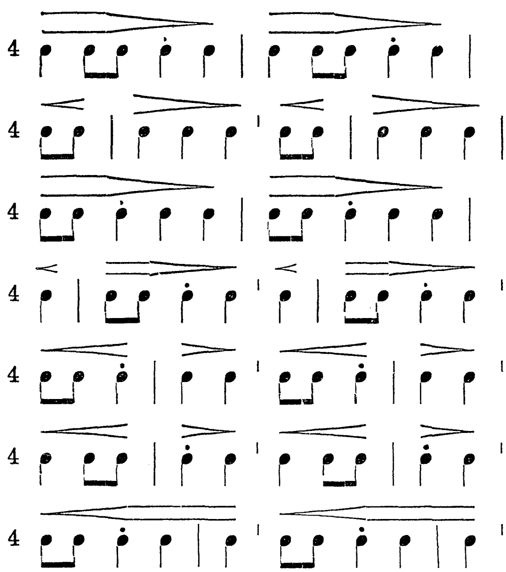
Für den dreitheiligen Takt ergeben sich die Rhythmen:



Mit Untertheilungen zweiten Grades:



Auch einige Beispiele aus dem viertheiligen Takte mögen noch hier Platz finden:



Alle diese Vortragsarten sind nicht mit gebieterischer Strenge gefordert, erscheinen aber doch als die natürlichsten Abweichungen vom schlichten Legatovortrag, wo nicht die Ausprägung eines Grundrhythmus bereits eine andere Art der Gliederung verlangt oder das ganze Motiv staccato gegeben werden soll, was stets vom Willen des Komponisten abhängt oder richtiger ausgedrückt von Haus aus eine andere Emanation der schöpferischen Phantasie, eine andere thematische Erfindung bedeutet. Manche Interpreten gefallen sich darin, öfter wiederkehrende thematische Gebilde innerhalb desselben Kunstwerkes wohl gar jedesmal anders vorzutragen. Die dadurch entstehende Buntscheckigkeit ist ein arger Verstoss gegen die obersten Gesetze der Formgebung; die betreffenden Themen erscheinen als charakterlos, denn jede andere Art der Gliederung giebt dem Motiv einen andern ästhetischen Werth, d. h. einen

andern Inhalt, der betreffende Gedanke bleibt gar nicht derselbe, sondern wird ein anderer, und die Einheitlichkeit des Aufbaues wird somit zerstört. Ausnahmen sind möglich, z. B. wenn aus dem ursprünglichen schlichten Legatovortrag sich ein immer mehr pointirter, gegliederter herausbildet, was für den capricciösen Stil ausgezeichnete Wirkungen ergeben kann; aber dieser Stil hat ja sein Wesen im capriccio, d. h. der Laune, dem Abweichen vom schlichten, selbstverständlichen. Man thut aber einen argen Missgriff, wenn man, was dem capricciösen Stile angemessen ist, auf den seriösen überträgt, ohne zu bedenken, dass dieser durch schlichte Grösse wirken muss. Handelt es sich z. B. um den Vortrag Bach'scher und Händel'scher Werke, in denen mit Vortragsanweisungen gespart ist, so mag man verschiedene Nüancen probiren; schliesslich aber, wenn es sich um die definitive Reproduktion handelt, heisst es, sich für eine entscheiden und diese festhalten, und ist es durchaus geschmacklos, dem Hörer eine Musterkarte von Interpretationsmöglichkeiten vorzulegen und ihm die Wahl der einen oder der anderen als der besseren zu überlassen.*)

VIII. Kapitel.

Melodische und harmonische Dynamik.

---

§ 38. Natürliche Dynamik der melodischen Bewegung.

Die im ersten Kapitel aufgestellte und seither festgehaltene Lehre von der Dynamik der Taktarten in strenger Abhängigkeit von der Lage des Schwerpunktes im Motiv (der dynamischen Hauptnote) ist sowohl ihrer Form als ihrem Inhalt nach neu, wenn sie auch wohl ernstlichen Widerspruch nicht zu fürchten haben wird. Die Unmöglichkeit der Accenttheorie (Accente als natürliche Grundlage der Vortragsdynamik) glaube ich klar genug erwiesen zu haben (§ 4 und 7), was indess nicht hinderte, dass auch uns eine Anzahl rhythmischer Accente aus verschiedenen Gründen sich als nothwendig erwies; diese Accente waren nicht von grundlegender, sondern nur von sekundärer Bedeutung, erwiesen sich als Modifikationen der natürlichen Dynamik, ohne selbst etwa diese ersetzen zu können. Wie oft wir auch bei Untertheilungen und Zusammenziehungen ein Umspringen der Auffassung zur Annahme anders laufender Motive konstatiren

*) Das bedenkliche dieses ganzen Kapitels verhehle ich mir durchaus nicht und betrachte dasselbe mehr als eine Anregung zur Ventilation bisher ganz unberührter Fragen, denn als eine Durcharbeitung des bez. Materials. Dass für Legato- und Staccato-Vortrag schliesslich auch Gesetze sich werden eruiren lassen können (abgesehen natürlich von dem durchgeführten Legato und Staccato) scheint mir jedoch nicht zweifelhaft.

mussten, so konnte doch der Fundamentalsatz der Lehre von der Dynamik, das Crescendo zur dynamischen Hauptnote und das Diminuendo von ihr weg, niemals ins Wanken kommen.

Ein scheinbarer Konflikt ergiebt sich aber nun, wenn wir unsere Aufmerksamkeit der bekannten Hausregel zuwenden, welche für die Mehrzahl der ausübenden Musiker den einzigen positiven Anhalt für eine vernünftige dynamische Schattirung bildet, nämlich:

crescendo für steigende Tonhöhe und
diminuendo für fallende Tonhöhe.

Dass die dynamische Hauptnote eines Motivs oder einer Phrase nicht immer zugleich die melodische Gipfelnote ist, erweist ein Blick auf jedes beliebige Musikstück; ein Widerspruch der bezeichneten Hausregel und unseres Fundamentalsatzes ist daher für häufige Fälle ganz unvermeidlich und es handelt sich nun darum, zu untersuchen, welches Gesetz das höhere ist, ob eins das andere ausser Kraft setzt, oder ob die Ergebnisse beider compensirt werden müssen.

Die Steigerung der Tonhöhe ist an und für sich etwas der Steigerung der Tonstärke nahe verwandtes. Beide sind das Ergebniss schnellerer Bewegung der tönend schwingenden Körper. Die Vermehrung der Bewegungsgeschwindigkeit ergiebt bei Festhaltung der Schwingungsperiode (von der die Tonhöhe abhängt) weitere Abweichungen aus der Gleichgewichtslage, eine grössere Ausgiebigkeit (Amplitude) der Schwingungen, d. h. einen stärkeren Ton; wo dagegen die Schwingungsperioden selbst durch die schnellere Bewegung verkürzt werden (z. B. bei schnelleren Umdrehungen der Sirene) bleibt die Tonstärke gleich, aber es entsteht ein höherer Ton. Das Wesen der Tonerhöhung wie der Tonverstärkung ist also eine Vergrösserung der lebendigen Kraft, eine Steigerung; die Abschwächung der Tonstärke und die Verminderung der Tonhöhe erklären sich durch die Verminderung der Bewegungsgeschwindigkeit in ganz analoger Weise.

Crescendo und melodisches Steigen als positive Entwickelungsformen werden sonach naturgemäss sich am ungezwungensten für das erste Werden, den Beginn des musikalischen Lebens eignen, wie umgekehrt diminuendo und Fallen der Melodie für das letzte Absterben, den Schluss. Als dritte Form gesteigerter und geminderter Lebendigkeit fanden wir die agogischen Schattirungen, das stringendo als positive Bildung für das Werden und das ritardando als negative für das Vergehen. Alle drei Arten der Steigerung können sich verbinden und verbinden sich oft, in der Hauptsache für die grossen Umrisse der Formgebung sogar regelmässig; im kleineren Detail aber fällt oft das eine oder das andere Mittel aus oder tritt gar mit der ihm unleugbar innewohnenden, die Auffassung bestimmenden Kraft in Gegensatz zu der Wirkung der anderen Faktoren.

Nun hat aber die Tonhöhenveränderung ausser dem hier gekennzeichneten noch einen anderen ästhetischen Werth, der gerade die Verbindung mit den entgegengesetzten dynamischen Schattirungen begünstigt. Die tieferen Töne erscheinen allerdings als minder lebendig, als schwerfälliger gegenüber den höheren; aber die Volubilität der letzteren erscheint zugleich als Körperlosigkeit und die

zunehmende Last der ersteren als anwachsende Masse. Ein crescendo bei fallender Tonhöhe ist daher keineswegs unnatürlich; es wirkt im Gegentheil ausserordentlich wuchtig und gehaltvoll. Andererseits ist das diminuendo bei abnehmender Tonhöhe seiner Wirkung nach ein verflüchtigen, ein vergehen im leichten Aether.

Die durch die veränderte Kombination der Faktoren (Dynamik und Melodik) bedingten Ideen-Associationen sind also ganz veränderte; die vier Formen sind:

a) Dynamische Steigerung und steigende Melodie = gesteigerte Lebenskraft bei abnehmender Masse (Emporwachsen).

b) Abnehmende Dynamik und fallende Melodie = abnehmende Lebenskraft bei wachsender Masse (Zusammensinken).

c) Dynamische Steigerung und fallende Melodie = gesteigerte Lebenskraft bei wachsender Masse (Festwurzeln).

d) Abnehmende Dynamik und steigende Melodie = abnehmende Lebenskraft bei abnehmender Masse (Verfliegen).

Die in Klammern gegebenen Deutungen erschöpfen die Bedeutung der Kombinationen auch nicht entfernt, sie sollen nur beispielsweise der schnelleren Veranschaulichung derselben dienen. Das Ergebniss dieser Betrachtung ist, dass sich Steigen und Fallen der Melodie in der ungezwungensten Weise mit den verschiedenartigsten Formen der Dynamik verbindet und dass aus der melodischen Bewegung sich nicht ein der erwähnten Hausregel entsprechendes bindendes Gesetz ableiten lässt. Die Existenz und das Ansehen der Hausregel deuten allerdings darauf hin, dass die Kombinationen a) und b) die häufigeren sind, vermögen aber die Berechtigung der Kombinationen c) und d) in keiner Weise zu erschüttern.

§ 39. Die melodischen Motive.

Scheint es sonach, als vermöge die melodische Bewegung keine bestimmende Bedeutung für die dynamische Schattirung zu gewinnen, so werden wir bald des Gegentheils inne, wenn wir der Frage näher treten, welchen Einfluss die melodische Bewegung bei Bestimmung der Motivgrenzen ausübt. Hier ist sie nämlich beinahe allein bestimmend und wird es daher mittelbar in umfangreichstem Masse auch für die Dynamik.

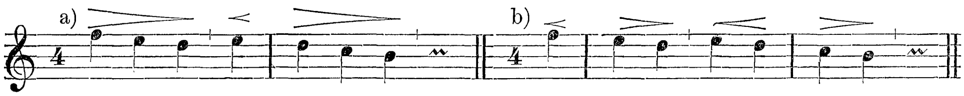
Ein melodischer Gang wie:

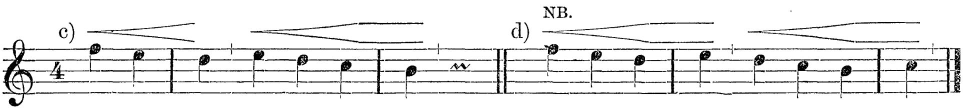


gliedert sich durchaus in viertönige Motive und zwar am natürlichsten derart, dass die Motive mit jeder Wendung der melodischen Richtung abschneiden:



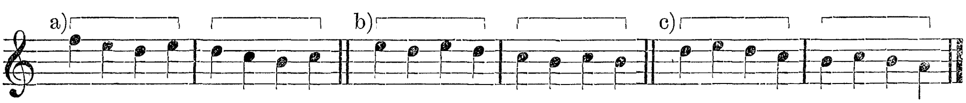
Die Dynamik der Motive ist bestimmt, sobald uns die Taktart und die erste dynamische Hauptnote gegeben ist; d. h. die durch die Melodiebewegung abgegrenzten Motive vermögen noch eine mehrfach verschiedene Bedeutung zu gewinnen, je nach dem Metrum, in welchem sie auftreten, z. B.



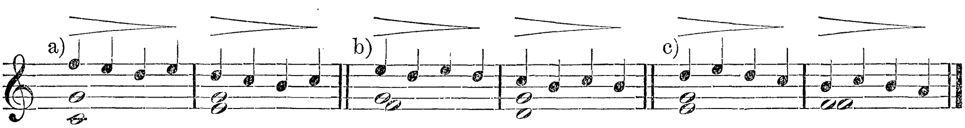




Die Fälle a)—c) bedürfen keiner Erläuterung, es sei denn, dass vor der volltaktigen Auffassung:



gewarnt werden müsste, welche nur unter ganz besonderen harmonischen Verhältnissen zulässig ist, wie



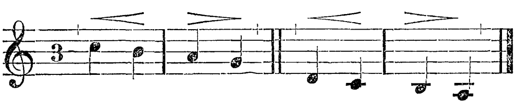
aber selbst dann nicht zweifellos ist und aus dem allgemeinen Grunde, der für die Figuration die Volltaktigkeit beinahe ganz unmöglich macht (dass nämlich die weitergehende Bewegung in einer Stimme gegenüber der stockenden in einer anderen immer lieber als neues Lebenselement, auf das folgende weisend, gefasst wird (vgl. § 43), besser auftaktigen Umdeutungen des melodischen Motivs weicht wie:



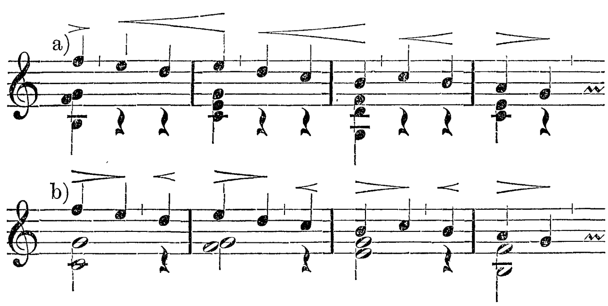
Interessant ist der Fall bei d); obgleich hier das melodische Motiv sich mit dem Takt deckt:



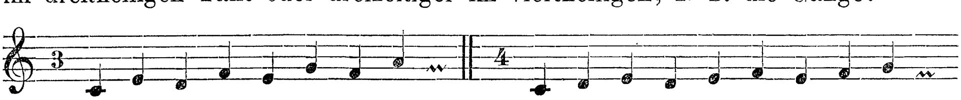
so ist doch die volltaktige Auffassung durch die drei Viertel Auftakt zur Unmöglichkeit gemacht, welche nicht als selbstständiges Motiv verstanden werden können, weil die dynamische Hauptnote fehlt. Es ist also durchaus geboten, die erste Note des folgenden Taktes als abschliessende dynamische Hauptnote hinzuzunehmen, also der Melodiebewegung widersprechend in dem oben aufgezeichneten Sinne aufzufassen. Noch komplizirter liegen die Verhältnisse bei e), wo die viertönigen Motive in den dreitheiligen Takt eingezwängt sind; die Motivgrenzen sind dann nur in den Fällen zweifellos bestimmt, wo nur eine dynamische Hauptnote des Metrums in das melodische Motiv fällt:



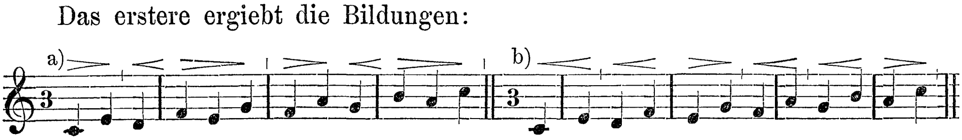
d. h. hier hören wir überkomplete Taktmotive (§ 8). In den anderen Fällen werden nur harmonische Rücksichten entscheidend sein können, ob die Taktmotive als komplet oder inkomplet verstanden werden, z. B.

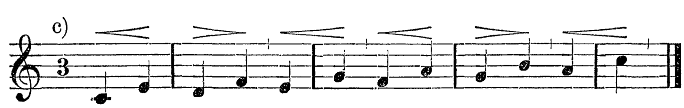


d. h. ein Vorhaltverhältniss verschiebt nothwendigerweise die Motivgrenze bis nach der Auflösung, während sonst aus dem obengedachten Grunde die abbetonte Auffassung vorgezogen wird. Aehnliche wechselnde dynamische Gestaltungen der melodischen Motive ergiebt auch das Auftreten zweizeitiger Motive im dreitheiligen Takt oder dreizeitiger im viertheiligen, z. B. die Gänge:



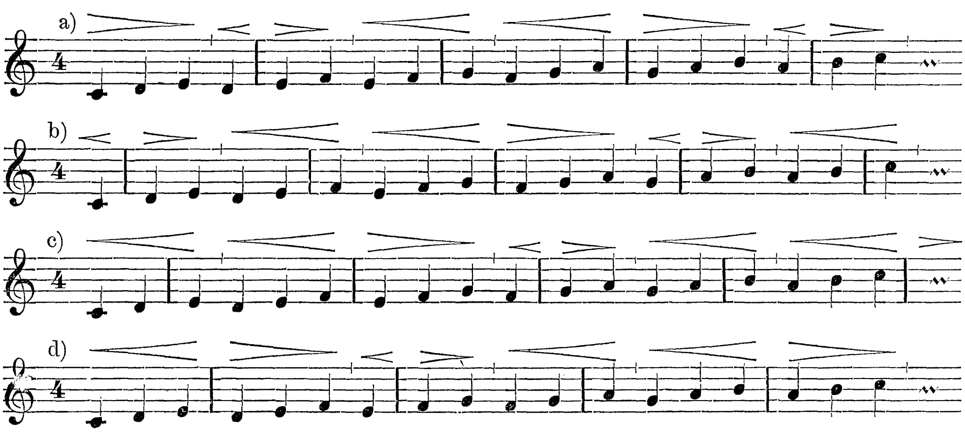
Das erstere ergiebt die Bildungen:





d. h. die im ersten Takt von a) durch das Melodiemotiv bestimmte Grenze ergiebt ein inkompletes Taktmotiv, wogegen das zweite überkomplet werden muss,

da das dritte melodische Motiv (e g) nicht zerschnitten werden darf; selbstständig aufzufassen ist das letztere darum nicht, weil ihm die dynamische Hauptnote fehlt. So erhalten wir also abwechselnd ein zweizeitiges und ein vierzeitiges Motiv. Bei b) und c) ist das Ergebniss ein ähnliches, nur dass hier das der dynamischen Hauptnote entbehrende melodische Motiv mit dem folgenden statt mit dem vorausgehenden verbunden werden muss. Die Bildung bei b) ist die bereits im § 8 erklärte im Menuett von Beethoven's op. 10, No. 3 und im Scherzo von desselben op. 14, No. 2. Das dreizeitige Motiv im viertheiligen Takt führt zu den Bildungen:



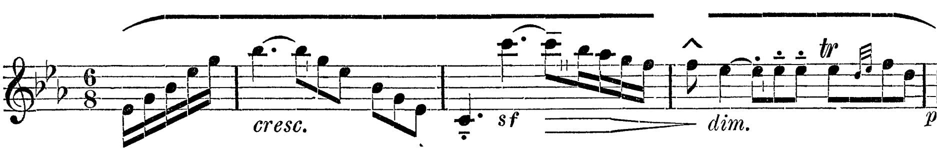
Wir wissen bereits, dass die nachgewiesene Dynamik der Taktmotive nur selten voll zur Geltung kommt, vielmehr meist in der grösserer Formen aufgeht; wir wissen aber auch, dass die rechte Auffassung der kleinen Motive trotz der durchgehenden Schattirungen von Bedeutung bleibt, dass eine längere Tonreihe stets von der Auffassung gegliedert wird, sowie dass eine wohldurchdachte oder gut empfundene Reproduktion durch den Motiv-Anfangsaccent (§ 5) die melodischen Motive und durch den agogischen Accent (Verlängerung der dynamischen Hauptnote; vgl. § 22) die Taktart kenntlich erhält. Die Untergliederung der Phrasen ist daher von einem durchaus nicht zu unterschätzenden ästhetischen Werthe, selbst da, wo die Accente und Verlängerungen gar nicht bewusst gegeben werden; es wurde bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass die richtige Auffassung der Motivgrenzen auch ohne Wissen und Willen des Vortragenden jene kleinen dynamischen und agogischen Nüancen mit sich bringt, und dass eine durchweg volltaktige Auffassung sich dem orientirten Hörer sofort verräth.

Die Bedeutung der melodischen Bewegung ist aber für die grösseren Formen eine noch viel hervortretendere als für die kleinen Motive. Die vergleichende Betrachtung einer grösseren Zahl ausgedehnterer musikalischen Bildungen erweist, dass weitaus in der Mehrzahl der Fälle (man kann geradezu sagen regelmässig, da eine beschränkte Zahl von Ausnahmen nur die Regel bestätigen kann) der dynamische Schwerpunkt der Phrasen da liegt, wo die Melodie wendet, gleichviel ob in der Höhe oder der Tiefe; ersteres ist aller-

dings der häufigere, letzteres aber auch ein keineswegs seltener Fall — ich erinnere nur an die beiden gegensätzlichen Phrasen in Beethoven's op. 2, No. 1:



Beethoven schreibt für erstere die dynamische Schattirung gar nicht vor, für letztere nur mit einem *sf* bei dem *fes*. Das crescendo ist aber in beiden Fällen selbstverständlich. Es ist Usus, die dynamische Hauptnote der Phrase nicht weiter zu kennzeichnen, wenn sie die melodische Gipfelnote ist, d. h. der Punkt der höchsten Erhebung der Melodie. Die oben mehrfach erwähnte Hausregel für die dynamische Schattirung ist für solche Fälle richtig, in dem entgegengesetzten aber natürlich grundfalsch, wie das zweite der eben notirten Beispiele (Steigerung nach unten) beweist. In sehr vielen Fällen ist die Phrase nicht auf einmaliges steigen und wieder fallen oder einmaliges fallen und wieder steigen beschränkt, sondern beschreibt statt der gradeauf steigenden und gradeab fallenden Linie eine mannichfach gewundene; dann ist es durchaus verkehrt, zwischen crescendo und diminuendo hin und her zu schwanken (das kann nur da statthaft erscheinen, wo der Vortragende die Wirkung einer später folgenden grossen Steigerung erhöhen will), vielmehr muss das crescendo unentwegt durchgeführt werden. Ein interessantes Beispiel ist das folgende (Beethoven, op. 22, 2. Satz):



Beethoven hat dem herabgehenden Arpeggio vorsichtiger Weise ein crescendo beigefügt; von imposanter Wirkung ist der Doppeloktavensprung, welcher das stärkste Forte wieder von der Tiefe nach der Höhe versetzt, eine (wenn man die ganze melodische Entwickelung mit einem Blicke zusammenfasst) gleichzeitige Ausbreitung des melodischen Stromes nach oben und nach unten. Der dynamische Höhepunkt ist durch *sf* bezeichnet; nach dem erwähnten gewaltigen Melodieschritt ist eine weitere Steigerung kaum möglich (Beethoven hätte dann noch weiter hinauf gehen müssen bis ins *es*''' oder *f*''') und wird daher höchstens die erreichte Tonstärke festgehalten werden bis zum Eintritt des metrischen diminuendo, wenn man nicht eine wirkliche Verschiebung des dynamischen Höhepunktes annehmen will. Dass es eine solche giebt, sahen wir bereits im § 13 (Synkopirung der dynamischen Hauptnote mit der vorausgehenden Zählzeit und Verschiebung des Schwerpunktes auf diese). Wie dort aus rhythmischen Gründen kann aber auch der Schwerpunkt aus melodischen oder harmonischen Gründen unbedeutend nach rückwärts oder auch nach vorwärts verschoben werden. Ziemlich häufig erfolgt die Verschiebung, indem ein zweizeitiges ab-

betontes Motiv einen auffallend verstärkten Anfangsaccent erhält (§ 3); nach den Ergebnissen des § 35 dürfen wir auch die Verstärkung der ersten von zwei durch legato zu engerer Einheit verbundenen Zählzeiten einer Zusammenziehung vergleichen, der Grund der Verschiebung des dynamischen Schwerpunktes wäre dann derselbe wie bei Synkopirung der dynamischen Hauptnote. Ein wirklich melodischer ist der Grund der Verschiebung dann, wenn die Melodie kurz vor der dynamischen Hauptnote des Metrums ihre höchste Note bringt und von ihr ab sich abwärts zum Schlusse wendet, wie dies in dem oben notirten Beispiele geschieht. Ein anderer ähnlicher Fall, typischer als der obige, ist (Beethoven, op. 78):



Hier ist es unbedingt delikater, den dynamischen Höhepunkt von *eis* auf *fis* zu verschieben.

In ähnlicher Weise kann der dynamische Höhepunkt unbedeutend nach vorwärts gerückt werden, wenn die Melodie gleich nach der dynamischen Hauptnote ihren Höhepunkt erreicht, z. B. (daselbst):



(Beethoven schreibt die Schattirung im dritten Takte vor.) In solchem Falle kann selbst die Auflösung stärker werden als der dissonante Ton, z. B. (Beethoven, op. 31, I, 2. Satz):



(Wer hier den Zweiundreissigstel-Lauf wieder crescendo spielt, zerstört muthwilliger Weise die grossen Linien der Beethoven'schen Zeichnung). Ein auffallender Aufschwung der Melodie macht die Verschiebung des dynamischen Höhepunktes noch begreiflicher, z. B. (Beethoven, op. 7, 2. Satz, dreimal nach einander):



In dieser Weise kann auch das oben zuerst gegebene Beispiel aus op. 22, 2. Satz verstanden werden, sodass der Doppeloktavensprung den dynamischen Schwerpunkt aus der Tiefe (c^{I}) in die Höhe (c^{III}) verlegt. Die sich dadurch ergebende Schattirung ist dieselbe, wie wenn man eine Rückwärtsverschiebung des Schwerpunktes annimmt, was wir oben gethan.

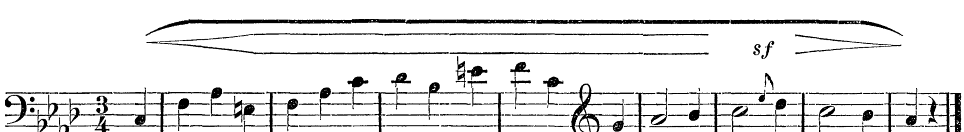
Eigenartige Anforderungen stellt in dynamischer Beziehung der sogenannte Melodievortrag, d. h. der Vortrag der im mehrstimmigen Satze dominirenden speziell als Melodie erscheinenden Stimme, meist der Oberstimme, doch nicht selten auch einer Mittel- oder der Unterstimme. Der Melodievortrag erfordert eine durchschnittlich etwas stärkere Tongebung, überwiegend strenges legato und gute Durchführung grösser angelegter dynamischen Schattirungen unter Berücksichtigung der kleinen Wendungen der Melodie, welche indess die grossen Züge nicht unkenntlich und unwirksam machen dürfen. Besondere Schwierigkeiten macht der Melodievortrag nur hier und da beim Pianofortespiel (abgesehen natürlich von rein technischen Schwierigkeiten der Applikatur u. s. w., die nicht hierher gehören), wenn die Melodiestimme nicht selbstständig notirt ist, sondern vom Spieler erst gefunden werden muss. Ein interessantes Beispiel ist das Minore des Scherzo-artigen 3. Satzes in Beethoven's Sonate, op. 7:



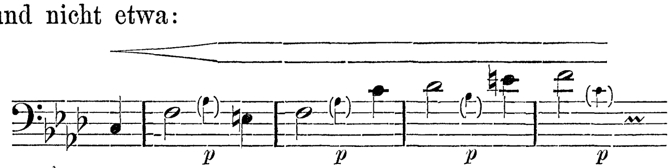
Wollte hier jemand pianissimo bis zum dritten Takt spielen und das *as* fortissimo herausschlagen, so würde er ausgelacht werden; und doch ist nichts anderes vorgeschrieben. Vielleicht erweise ich doch diesem und jenem, dem meine Phrasirungsausgabe nicht zur Hand ist, einen Gefallen, wenn ich die sozusagen latente Melodie (die aber im Vortrag nur ja nicht latent bleiben darf) aus dem Sätzchen herausziehe und vollständig hier folgen lasse. Die dynamische Schattirung richtet sich genau nach Beethoven's Winken; der Rhythmus (♩ | 𝅗𝅥) ist durch das Nachspiel, wo in der rechten Hand die Triolen wegfallen, deutlich genug angezeigt. Das Beispiel mag als Typus für die Ausführung so mancher ähnlich notirten Stelle gelten:



Ein nur leises andeuten der Melodie in dem harmonischen Gesäusel der Triolen ist nicht statthaft, da Beethoven für die dynamischen Hauptnoten die stärksten Grade verlangt, in der dritten Phrase das Effektpiano: aus solchen Stellen muss die Melodie herausgezogen und in derselben Weise dynamisch und agogisch gegliedert, d. h. phrasirt werden, als wenn sie gesondert notirt stände. Man kann aber auch mit dem Bestreben, den wirklich melodischen Kern und die harmonische Schale zu scheiden, zu weit gehen, etwa indem man grössere Melodieschritte ausscheidet und nur die melodischen Anschlüsse im Auge behält. So ist z. B. der Anfang des Allegretto (*quasi presto*) in Beethoven's op. 10, No. 1 trotz der vielen harmonischen Schritte rein melodisch aufzufassen, in Schlangenlinien sich bis zum *as*ꜝ empor windend:



d. h. die dynamische Schattirung ist auf sämmtliche Töne gleichmässig auszudehnen und nicht etwa:



Uebrigens beginnt hier das Gebiet der „Ansichten“. In minder zweifellosen Fällen als den gegenwärtigen ist dem Komponisten die Schuld beizumessen, wenn der melodische Gehalt verschieden aufgefasst werden kann; er hätte ja leicht die Zweifel unmöglich machen können: in solchen Fällen wäre es Vermessenheit, dem ausführenden Künstler eine Auffassung als die massgebende oktroyiren zu wollen. Unerlässlich ist es dagegen, sich klar zu machen, dass alle wirklich zur Melodie gehörigen Töne an den durchgehenden Schattirungen Theil nehmen müssen und dass ein Einstreuen vereinzelter schwächerer Töne einen schlechten Effekt machen muss.

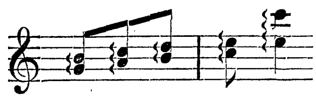
§ 40. Dynamik der Verzierungen.

Es dürfte wohl hier der rechte Ort sein, auch ein Wort über die Dynamik der Verzierungen zu sagen. Der vielfach verbreitete Usus, die Verzierungen schwächer zu spielen, scheint ästhetisch zu rechtfertigen zu sein, wenn man „Verzierung“ dem Wortsinne nach als äusserliche Ausschmückung, als mit dem Kunstwerk nur in losem Zusammenhang stehenden Tand auffasst. Eine solche Auffassung hat indess doch sehr ihre bedenklichen Seiten. Ein echtes Kunstwerk kennt keinen überflüssigen Zierrath; der nicht überflüssige aber ist ein organischer Bestandtheil desselben, bringt einzelne Theile desselben zu vollkommenerer Wirkung, ohne den Eindruck des ganzen zu schädigen. Es ist klar, dass in diesem Sinne auch die musikalischen Verzierungen sich den ästhetischen Zwecken der grösseren Theile, an welchen sie angebracht sind, anzupassen haben, d. h. mit anderen Worten, dass ein Triller im crescendo-Theile einer Phrase nicht diminuendo gebracht werden darf und ein Schleifer im diminuendo-Theile nicht crescendo. Das charakteristische sämmtlicher Verzierungen (mit Ausnahme des langen Vorschlags oder Vorhalts, der eben darum heute nicht mehr als Verzierung behandelt wird) ist nicht die schwache Tongebung, sondern die Kürze der Notenwerthe, welche sich mit den gewöhnlichen Werthzeichen ohne eine gewisse Umständlichkeit nicht ausdrücken lassen. Die Verzierungen sind also Untertheilungen, zum mindesten zweiten Grades in dem § 22 entwickelten Sinne. Schon die Erwägung, dass Untertheilungsmotive so gut wie Taktmotive den Anfangsaccent erhalten können, muss die Accentuirung der Vorschläge, Schleifer u. s. w. als etwas durchaus natürliches und ästhetisch gerechtfertigtes erscheinen lassen. Es spricht aber noch etwas anderes dafür, besonders die aus nur einem oder wenigen Tönen bestehenden Verzierungen nicht zu schwach zu geben. Die Verzierungstöne werden, wenn sie ganz leicht und schwach gegeben werden (wie es u. a. Leopold Mozart in seiner Violinschule für die Vorschläge verlangt), wegen ihrer Kürze nicht hinreichend aufgefasst, was eine Unlustempfindung erwecken muss, wie alles ungenügende Verstehen (z. B. bei Querstand der Harmonie; vgl. meine Harmonielehre, § 11). Die melodische Zeichnung wird in solchen Fällen etwas verwischt erscheinen, während eine schärfere Hervorbringung der kurzen Noten resp. eine leichte Accentuirung helle Lichter aufsetzt. Die kurzen Vorschläge blitzen, wenn sie accentuirt werden, wie Brillanten, sind ein echter werthvoller Schmuck.

Das gilt besonders von den spezifisch melodischen Vorschlägen (kleine oder grosse Ober- oder Untersekunde), während die springenden, besonders wo sie in grösserer Zahl nach einander auftreten, manchmal besser leicht gegeben werden; damit wird freilich die eigentliche Vorschlagsbedeutung aufgehoben und die Vorschlagsnote als Vertreter einer Nebenstimme dargestellt, d. h.



mit leicht gespielten Vorschlägen wirkt als:



also als Mehrstimmigkeit; die leicht gespielten Töne fallen aus der Melodie heraus, während sie bei dem accentuirten Vortrage:



als vollberechtigte Glieder in die Melodie eintreten.

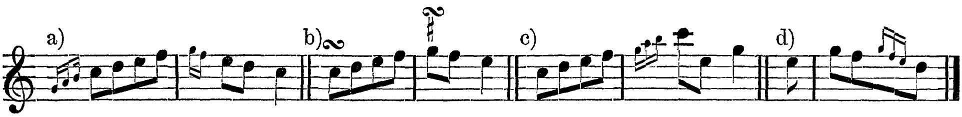
Aber auch die Nachschläge dürfen nicht zu leicht genommen werden. Was für die in Notenwerthe ausgedrückten punktirten oder doppelt punktirten Rhythmen gilt, besteht gleichermassen für die abbreviirten, als Nachschläge geschriebenen analogen Bildungen, nämlich, dass man sich nicht durch die Kürze des Notenwerthes zu schwacher Tongebung verleiten lassen darf. Eine sehr verbreitete Neigung dazu ist nicht wegzuleugnen und man kann oft genug hören:



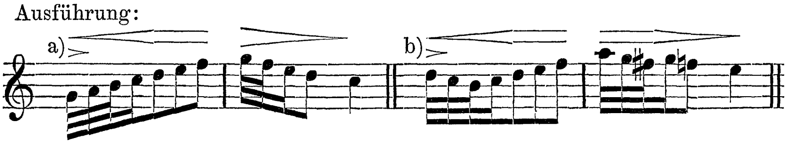
u. dergl., anstatt dass die kurzen Töne in gleicher Tonstärke wie die folgenden längeren gegeben werden. Die besondere Kürze des Werthes ist aber wie gesagt sogar ein schwerwiegender Grund für verstärkte Tongebung.

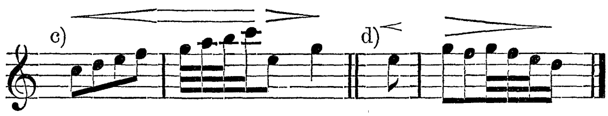
Vorschläge und Nachschläge von mehreren Tönen sind der Abschattirung fähig. Zu den ersteren gehören der Schleifer und anschlagende Doppelschlag. Die Wahl des crescendo oder diminuendo für die Ausführung derselben wird abhängen von der Stellung der verzierten Note in der Phrase und beim Schleifer noch obendrein von der Richtung der Tonfolge des Schleifers selbst, d. h. im crescendo-Theil der Phrase wird der crescendo-Ausführung der Vorzug zu geben sein, im diminuendo-Theil der diminuendo-Ausführung, und wenn die dynamische Hauptnote selbst verziert wird, so wird der steigende Schleifer (wenn die Melodie ihren Schwerpunkt in der Höhe hat) den dynamischen Höhepunkt

vorwärts schieben (auf die gross geschriebene Note), während der fallende denselben für seine erste Note in Anspruch nehmen wird:

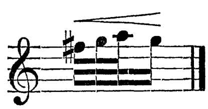


Ausführung:





Der **umgekehrte Doppelschlag** wird entsprechend dem steigenden Schleifer den dynamischen Höhepunkt auf die Hauptnote schieben können:



Von den aus mehreren Tönen bestehenden Nachschlägen ist die wichtigste Species der **nachschlagende Doppelschlag**. Derselbe fügt sich vollständig in die dynamische Schattirung der Phrase ein und ist eines wirksamen crescendo resp. diminuendo fähig. Den dynamischen Höhepunkt verrückt er so wenig als irgend ein anderer Nachschlag; nur scheinbar ist das der Fall in dem oben angeführten Beispiel aus dem 2. Satze von Beethoven's op. 7, wo die Verschiebung durch den folgenden steigenden Melodieschritt, nicht aber durch den Doppelschlag bedingt wird. Typische Fälle sind also:

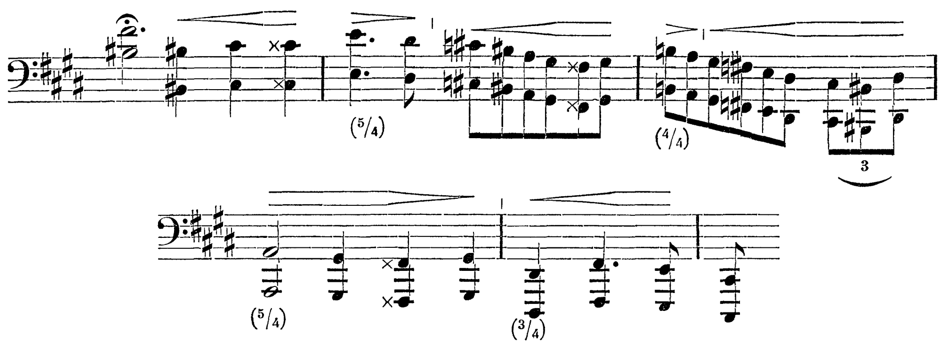


Ausführung:



Besondere Beachtung fordern die so häufig vorkommenden Schlussverzierungen, d. h. Auszierungen einer der letzten Noten, meist der vorletzten der Phrase oder Periode. Nach dem von uns aufgestellten und konsequent festgehaltenen Prinzip müssen solche als in den diminuendo-Theil der Phrase fallend diminuendo vorgetragen werden, eingefügt in die natürliche Entwickelung der dynamischen Schattirung. Längere Kadenzen gliedern sich aber oft in mehrere selbstständige Phrasen; es versteht sich, dass für solche die Regel nicht gilt: die Schreibweise mit kleinen Noten bedeutet dann nichts anderes als eine Anweisung zum freien Vortrag. Sind solche Phrasen ganz ohne Takteintheilung geschrieben, so ist damit nicht gesagt, dass sie rhythmisch amorph wären,

sondern nur, dass sie sich nicht in eine Kette gleicher Takte zerlegen lassen, vielmehr zwei-, drei- oder viertheilige Takte bunt mischen; es gilt dann die dynamischen Hauptnoten herauszufinden (wofür der Komponist regelmässig durch *sf* oder andere Accentzeichen Anhaltepunkt giebt, wenn sie nicht zugleich die höchsten Punkte der melodischen Steigung sind), die melodischen Motive herauszulesen und das luftige rhythmische Gebilde zu festen Formen zu kondensiren, z. B. (Chopin, cis moll-Nokturne):



Die hier eingeführten Taktstriche ergeben abwechselnd fünf und vier Viertel, zuletzt drei Viertel; die Fünfvierteltakte lassen sich ebenfalls in Viervierteltakte verwandeln, wenn man im zweiten Takt eine Achtel-Sextole (Vierteltriole) am Schluss und im vierten Takt eine Vierteltriole zu Anfang annimmt. Das zweite und dritte Motiv werden vielleicht besser nicht getrennt, sondern zu einer Phrase zusammengezogen, deren Schwerpunkt die halbe Note *a* bildet (von Chopin mit > als dynamische Hauptnote gekennzeichnet); auch das nach dem *a* vorgeschriebene ritardando findet dann seine volle Erklärung. Der abschliessende Dreivierteltakt kann wohl als  verstanden werden.

Die bei Chopin so häufigen eigentlichen Nachschlagsverzierungen von mehreren Noten stehen meist im diminuendo; in solchen Fällen wird stets eine ausgezeichnete Wirkung entstehen, wenn das diminuendo starke Gradienten annimmt, d. h. schnell ins pianissimo gelangt, z. B.

(Chopin, Nokturne, fis-dur.)



Manchmal wendet Chopin das beethovensche Effekt-piano an (§ 34), z. B. in den zwei folgenden Takten derselben Nokturne, wo die Steigerung dieser Phrase die dynamische Hauptnote pianissimo bringt; dann fällt die Verzierung ohnehin ins pianissimo und wirkt nur noch durch Kürze der Werthe als weitere Minderung der Dynamik. Seltener sind die Fälle, wo der Nachschlag zwischen die

beiden Glieder eines abbetonten zweitheiligen Motivs tritt, dessen Dynamik durch Verstärkung des Anfangsaccents umgekehrt ist (§ 5):

(Chopin, Nokturne, f-Dur.)



Auch hier wird der Nachschlag gleich ins diminuendo fallen.

Ganz verkehrt würde es aber sein, dieselbe Art der Ausführung vorschreiben zu wollen, wo der Nachschlag im crescendo steht, wie (Chopin, Nokturne, g Moll):



Hier fällt vielmehr dem Nachschlag die Aufgabe zu, den dynamischen Schwerpunkt vorwärts zu schieben. Und solche Fälle sind sehr häufig.

Der Pralltriller und Mordent können wie der kurze Vorschlag in dynamischer Beziehung nur eine untergeordnete Rolle spielen, da der durch sie absorbirte Zeitwerth ein überaus geringer ist. Die drei Töne müssen, um deutlich unterscheidbar zu sein, ziemlich scharf gegeben werden, d. h. der Pralltriller sowohl als der Mordent verlangen leichte Accentuirung.

Der volle Triller hat die Bedeutung des ausgehaltenen Tones, bietet aber gegenüber diesem den Vorzug rhythmischer Lebendigkeit; letzteren Vorzug theilt er mit dem Tremolo, das aber durch die intermittirende Angabe desselben Tones einen unter Umständen unangenehmen Reiz ausübt, während der Triller durch den Wechsel zweier Töne stets melodischen Schluss behält. Triller und Tremolo treten wie der lange Ton in der Regel einfach in die dynamische Entwickelung ein; besonders lange Töne können aber (beim Gesang, bei Streichinstrumenten und Blasinstrumenten) einen eigenartigen schönen Effekt hervorbringen, wenn sie unabhängig von der Dynamik der Phrase geschwellt werden, d. h. den dynamischen Kreislauf <> oder >< durchmachen. Wie der schlichte Triller werden auch die trillerartigen Verzierungen manchmal in dieser Weise selbstständig schattirt, indem sie ihren Ausgang von der Dynamik der betreffenden Stelle der Phrase nehmen und schliesslich wieder in dieselbe einmünden, z. B. (Chopin, Nokturne, es-Dur):



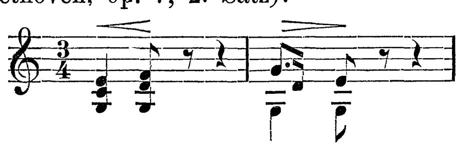
u. s. w.

§ 41. Harmonische Dynamik.

Auch in der Harmonik giebt es eine positive und negative Entwickelung und zwar denke ich dabei nicht an den polaren Gegensatz von Dur und Moll, von denen das erstere gern als das positive, das letztere als das negative Harmonieprinzip bezeichnet wird, sondern an das harmonische Nacheinander, die Klangfolge. Da alles harmonische Geschehen seine Existenzbedingung wie seine Erklärung in der Beziehung auf einen Hauptklang (die Tonika) findet, so kann die positive Entwickelung in der Harmonik, das harmonische Werden, nichts anderes sein als die Wegbewegung von der Tonika, und die negative, das harmonische Vergehen, nichts anderes als die Rückkehr zur Tonika, der harmonische Schluss. Mit dieser Definition ist bereits ein sicherer Anhalt für das natürliche Verhältniss zwischen Harmonik und Dynamik gegeben: die schlichte Verbindung beider Faktoren muss das crescendo für das harmonisch-positive und das diminuendo für das harmonisch-negative sein; wenn die gegentheilige Kombination vorkommen kann, so wird sie doch als das ungewöhnlichere, abnorme erscheinen. Eine überaus grosse Zahl Themen, besonders der klassischen Meisterwerke, beginnen mit zwei kurzen Phrasen, deren harmonisches Schema ist:

I.	II.
Tonika-Dominante.	Dominante-Tonika.

d. h. die erste Phrase ist harmonisch-positiv, die zweite harmonisch-negativ, die erste tritt aus der ruhenden Einheit der Tonika heraus, die zweite kehrt zu ihr zurück; die erste wird also ein crescendo, die zweite ein diminuendo erfordern. In Fällen, wo der Komponist keinen Anhalt für die dynamische Schattirung gegeben hat, vermag daher die harmonische Entwickelung diese hinreichend zu bestimmen, z. B. (Beethoven, op. 7, 2. Satz):



Auch wo die melodische Richtung nach den in den letzten Paragraphen entwickelten Gesichtspunkten eine andere Schattirung bedingen würde, erweist sich die Harmonie als bestimmender Faktor (Beethoven, op. 49, No. 2):



Man beachte wohl, dass das harmonisch-negative für viele Fälle der scheinbaren Anwendung des Beethoven'schen piano (§ 34) eine schlichte Erklärung giebt. Das tritt besonders bei grösseren Phrasen hervor, z. B. (Beethoven, op. 31, No. 3, Menuett):



Hier muss das diminuendo der zweiten Phrase unbedingt vor dem letzten Taktstriche beginnen; wäre nicht der Vorhalt *as—g*, so würde auf die Stelle der dynamischen Hauptnote ein wirkliches piano fallen, wie das anderwärts wirklich geschieht, z. B. (Beethoven, op. 27, Schlusssatz):



Modulationen machen zwar Schlüsse zu einer neuen Tonika, sind also in diesem Sinne negative Bildungen; um aber solche Harmoniewendungen als Rückbildungen auffassen zu können, müsste man die künftige neue Tonika bereits als gegeben annehmen. Die neue Tonart bedeutet aber gegenüber der alten ebenso gut eine positive Entwickelung wie der schlichte Quintschritt: Tonika-Dominante. Die Wegwendung von der Haupt-Tonart bedingt daher regelmässig ein crescendo, wie umgekehrt die Rückkehr zur Haupttonart gewöhnlich im diminuendo geschieht. Es versteht sich, dass ein solches Parallelgehen von Harmonik und Dynamik nicht konsequent und für grössere Formen durchführbar ist; eine Konsequenz des Prinzips würde z. B. sein, dass jeder Seitensatz in anderer Tonart stärker vorgetragen werden müsste als die in der Haupttonart stehenden Anfangs- und Schlussthemen. Ganz abgesehen davon, dass die Dynamik ja nicht allein von der Harmonik, sondern in erster Linie von der Metrik und Rhythmik und in zweiter auch von der Melodik abhängig ist, würden die grossen dynamischen Kontouren, wenn ein solches Gesetz giltig wäre, stets dieselben oder annähernd dieselben sein müssen, d. h. eine sterile Einförmigkeit würde zur Norm erhoben sein. Innerhalb der bezeichneten Grenzen gehen aber Dynamik und Harmonik wirklich parallel. Das Wegwenden vom Centralpunkt bedingt das crescendo, das zurückwenden das diminuendo. Daraus folgt aber, dass, wenn eine neue Tonika durch eine (crescendo ausgeführte) Modulation gewonnen worden, in deren Bannkreise gleichfalls das diminuendo für Schlusswendungen bedingt ist, und dass eine neue Modulation von ihr aus ebenfalls wieder ein crescendo bedingt, an dessen Stelle das diminuendo nur dann tritt, wenn der definitive Rückgang zur alten Tonika gemacht wird: ohne Zweifel liegt gerade in diesem **diminuendo trotz der Modulation** eins der wesentlichsten Mittel zur Verständlichung der vollen Bedeutung des **Rückgangs.** Dass der Komponist eine andere Dynamik fordern kann, steht ausser Zweifel; wo aber besondere Vorschriften fehlen, darf man die angedeuteten Gesichtspunkte als massgebende ansehen.

Aus dem aufgestellten Grundsatz folgt ferner, dass diejenigen Töne, welche speziell eine Modulation einleiten, d. h. im allgemeinen die der herrschenden Tonart fremden Töne der Auffassung besonders nahe gerückt werden müssen und daher eine stärkere Tongebung, einen Accent bedingen. Desgleichen ergiebt sich weiterhin die Accentuirung dissonanter Töne. Der Uebergang aus einem konsonanten Accorde in einen dissonanten wird für letzteren stärkere

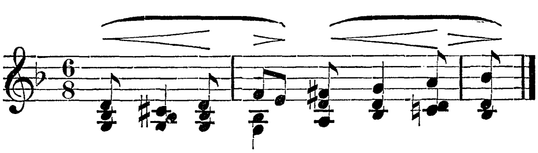
Tongebung verlangen, während die Auflösung einer Dissonanz stets eine negative Bildung, die Lösung eines Konflikts, eine Rückwendung ist und daher auf diminuendo-Vortrag Anspruch hat. Erscheint als Penultima (vorletzte Zählzeit) in abbetonten Motiven oder Phrasen eine Dissonanz, die sich auf die Ultima (letzte Zählzeit) löst, so wird der dynamische Höhepunkt fast immer von letzterer auf erstere verschoben werden, z. B. (Beethoven, op. 31, Nr. 1, 2. Satz):



oder (Sonata appassionata, 1. Satz):



oder (Op. 10, Nr. 3, 2. Satz):



oder (daselbst):



So und nicht anders müssen die dynamischen Zeichen für diese Stelle geordnet werden. —

Das innige Verwachsensein der Dynamik und Agogik ist uns aus früheren Kapiteln bekannt, wir wissen auch, dass die Verlängerung des Tones oft die Accentuirung vertreten muss (agogischer Accent, § 22). Es wird uns daher nicht überraschen, zu finden, dass diejenigen harmonischen Bildungen, welche zu accentuiren sind, zugleich eine Verlängerung erfordern, nämlich die Dissonanzen und fernliegenden Harmonien. Tritt z. B. in c-Dur der des-Dur- oder fis-Dur-Akkord oder dergl. auf, so würde es sehr verkehrt sein, leicht über den schwerverständlichen Akkord hinwegzugehen; derselbe erfordert vielmehr die nachdrücklichste Einführung durch stärkere Tongebung und Verlängerung.*)

*) Die Pedanten werden gegen diese wiederholten Anweisungen zu Fehlern gegen den Takt eifern; aber die Einsichtigeren erkannten deren Nothwendigkeit schon vor 100 Jahren.

Diese agogischen Accente sind besonders dann nothwendig, wenn die Stimmen im glatten Metrum fortschreiten, während sie entbehrlich sind, wenn den betreffenden Akkorden ohnehin längere Notenwerthe zugetheilt sind, wie dies ja zumeist die musikalische Erfindung mit sich bringt. Wo der Komponist ausdrücklich das Gegentheil vorschreibt, nämlich ein festgehaltenes piano bei den kühnsten Harmonienfolgen, wird er stets die Wirkung des sonderbaren, abenteuerlichen, spukhaften oder grüblerischen u. s. w. hervorbringen, was ja sehr wohl mit künstlerischer Absicht geschehen kann.

§ 42. Sequenzen.

Eine stets in der Harmonielehre abgehandelte, doch eigentlich mehr melodische als harmonische Bildung macht bei der Abgrenzung der Phrasen einen entscheidenden Einfluss geltend, nämlich die Sequenz. Sequenz ist die mehrmalige stufenweise (innerhalb der Tonleiter) steigende oder fallende Wiederholung einer melodischen Figur; man kann daher auch von einer einstimmigen Sequenz reden, versteht aber gewöhnlich unter Sequenz eine gleichzeitige derartige Bildung in mehreren Stimmen, z. B.



Ein mehreres über die verschiedenen Arten der Sequenzen findet man in meiner „Neuen Schule der Melodik“, § 45. Die Sequenz schiebt, wie Fetis richtig erkannt hat (in ‚Traité de l'harmonie‘), die eigentliche harmonische Entwickelung hinaus, sie ist nichts anderes als ein komplizirter Durchgang, eine mannichfach gebrochene Skala. Häufig läuft eine der an der Sequenz betheiligten Stimmen einfach durch die Tonleiter, wie oben bei b) und d); die eigentliche Melodiestimme aber führt eventuell eine sehr kunstreiche Figuration als Sequenz durch, z. B. (Bach, Wohlt. Klav. I, 17. Präl.):



was nichts anderes ist als eine Figuration von:



Die Sequenz ist die Negation des freien Kunstschaffens, ein Bild der eisernen Naturnothwendigkeit; ist ihr Anfang gegeben, so wickelt sie sich sozusagen von selbst ab, bis der Wille des Komponisten eingreift und die Stimmen in andere Bahnen lenkt. Nur Anfang und Ende der Sequenz haben eigentliche harmonische Bedeutung, der ganze Verlauf wirkt dagegen nur melodisch. So scharf gegliedert die Sequenz ist (sofern ja ihre formelle Existenz in der Weiterschiebung eines Motivs beruht), so ist sie doch niemals in mehrere Phrasen zerlegbar, ja sie repräsentirt sogar niemals eine vollständige Phrase, sondern stets nur einen Theil einer solchen; nothwendig gehört zu der Phrase noch die Wendung der Sequenz zu freier Gestaltung. So endet die mit obiger Sequenz beginnende Phrase erst mit folgenden an die oben notirten anschliessenden Takten:



d. h. der Bass hält zunächst noch das Motiv der Sequenz streng fest, schiebt es aber wieder nach oben statt nach unten, während die Oberstimme die Sequenz nur noch theilweise (unter Festhaltung des *es*'') mitmacht, bis endlich in dem mit forte bezeichneten Takte völlige Freiheit der Bewegung eintritt und ein wirklicher Schluss gemacht wird.

Wo also eine Sequenz auftritt, wird nicht allein die harmonische Schlussbildung hinausgeschoben, sondern oft auch das metrische Gleichgewicht gestört, sofern ganz erhebliche Verlängerungen der Phrasen durch dieselbe bewirkt werden. Die natürliche Dynamik der Sequenz ist ein zähes festhalten an der einmal eingeschlagenen Richtung, sei diese die positive (crescendo) oder die negative (diminuendo); ein wenden des crescendo zum diminuendo wird erst deim Uebergang zur freien Bewegung statthaft erscheinen. Die dynamischen Verschiedenheiten der Taktmotive, welche aus der Festhaltung melodischer Motive in andertheiliger Taktart entstehen, untersuchten wir bereits im § 39; es versteht sich, dass dieselben auch dann zu Recht bestehen bleiben, wenn alle Stimmen in denselben Konflikt mit dem Takte treten, d. h. bei der Sequenz.

Dass das Motiv der Sequenz häufig genug verkehrt aufgefasst wird, nämlich meist volltaktig, sei nicht vergessen anzumerken; es ist das ja nichts anderes als ein Symptom des Kardinalfehlers, dessen Ausrottung dies Buch bezweckt. Es versteht sich, dass die für die Auffassung der rhythmisch-melodischen Motive überhaupt geltenden Gesichtspunkte in vollem Masse für die Sequenzmotive gelten (lange Noten oder Pausen als Ende, Untertheilungen als Anfang, Sprünge der Melodie als Grund der Trennung u. s. w.).

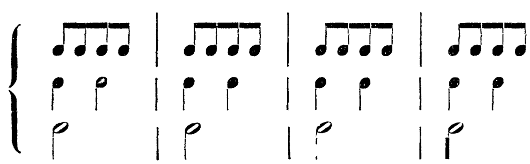
IX. Kapitel.

Polyrhythmik.

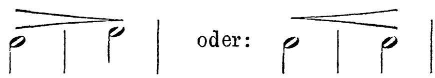
---

§ 43. Schlichte Polyrhythmik (Polymetrik).

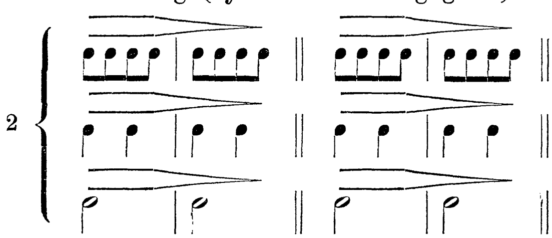
Die einfachste von der Homorhythmik, d. h. der gleichmässigen Rhythmisirung sämmtlicher Stimmen eines mehrstimmigen Satzes (Note gegen Note) abweichende Bildung ist die, dass eine Stimme (oder mehrere) sich in den Werthen der Zählzeiten bewegt, während eine andere dieselben gleichmässig untertheilt und vielleicht eine dritte nur in den Werthen höherer Einheit (Motivwerthen, Taktwerthen) fortschreitet:

2 

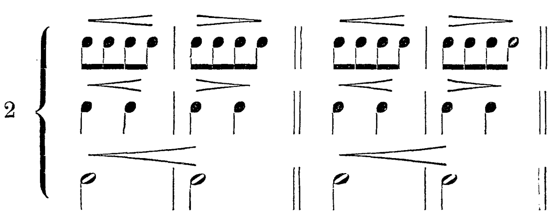
Da es eintheilige (d. h. also ungetheilte) Motive nicht geben kann (§ 2), sofern die Aeusserung der immanenten Lebenskraft eines Tones erst durch das abgrenzende Eintreten eines zweiten, gegen ihn gesteigerten oder geminderten verständlich wird (das crescendo oder diminuendo ist gegenstandslos, wenn es nicht zu etwas anderem hin geschieht), so müssen nothwendig zwei oder drei Töne der in Taktwerthen sich bewegenden Stimmen zu Gruppen (Motiven) zusammentreten. Lassen wir zunächst die dreitaktige Bildung bei Seite, so haben wir zweierlei Möglichkeiten für die zweitaktige, nämlich die anbetonte oder abbetonte:



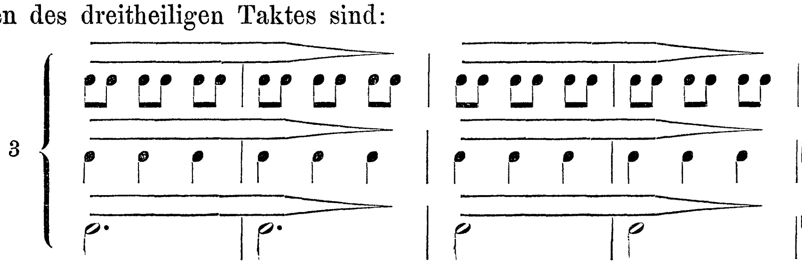
Das schlichte Metrum (in Zählzeiten) erscheint gegenüber diesen Motiven höherer Ordnung als Untertheilung nnd es ist selbstverständlich, dass seine Dynamik sich nach der des Metrums höherer Ordnung richtet; die Untertheilung in Achtel erscheint entsprechend als Untertheilung zweiten Grades und nimmt ebenfalls die gleiche Schattirung (dynamisch und agogisch) an:



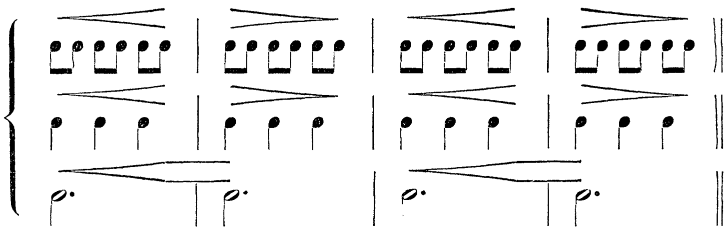
und:



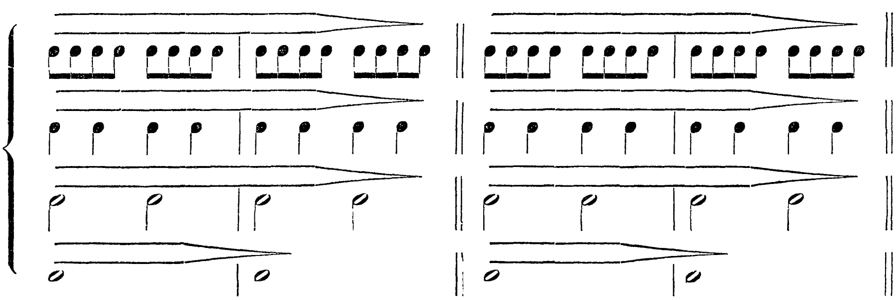
Die Polyrhythmik fordert also mit gebieterischer Nothwendigkeit das Zusammenschliessen mehrerer einfachen Motive zu engerer Einheit, und die Ausdehnung der dynamischen Schattirung auf die so gebildete grössere Gruppe, welche vom Standpunkte der Monorhythmik (Rhythmik einer einzigen Stimme) immerhin als willkürliche, d. h. vom Willen abhängige erscheinen musste (vgl. § 7), ergiebt sich so als logische Konsequenz. Die entsprechenden Bildungen des dreitheiligen Taktes sind:

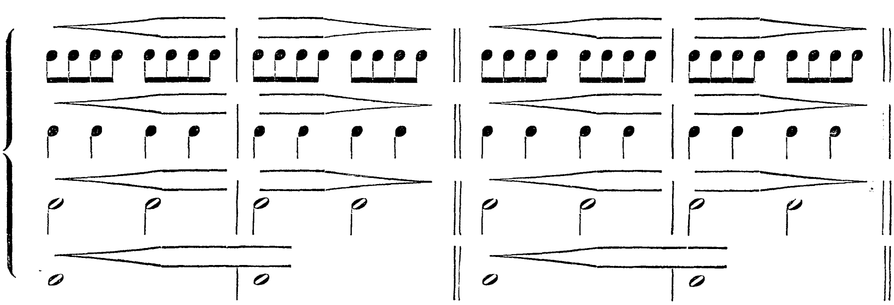


und:



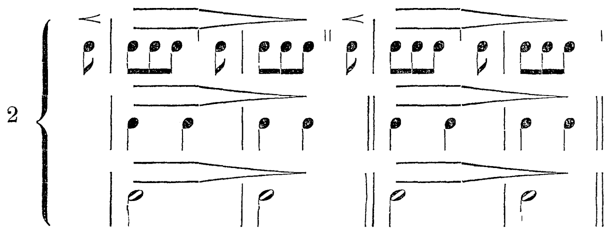
und die des viertheiligen [der viertheilige Takt gestattet als zusammengesetzte Taktart (2.2) zwei Zusammenziehungen zu höheren Zählwerthen, zunächst zu den Einheiten der kleinen (zweizeitigen) Motive und dann zu den grösseren (vierzeitigen) der ganzen Takte]:

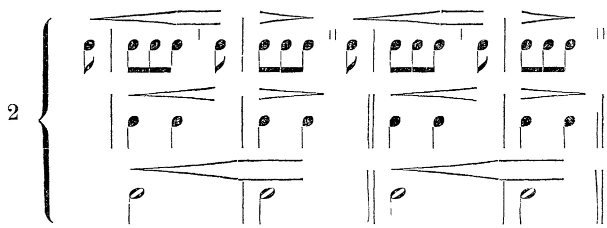


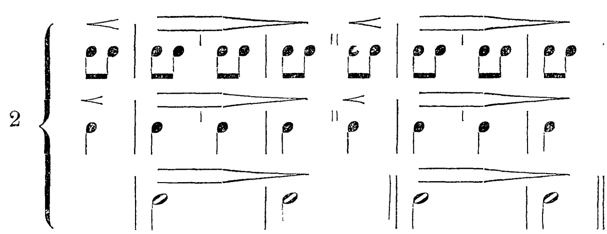


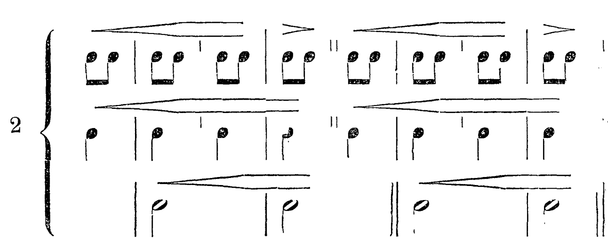
Nun kann aber jedes der drei oder vier parallelen Metra, wie wir bereits aus § 8 wissen und seither genauer untersuchten, aus volltaktiger (anbetonter) Motivbildung jederzeit zu auftaktiger (in- oder abbetonter) übergehen, sobald Wendungen oder Sprünge der Melodie (§ 39) oder Zusammenziehungen (§ 12) oder Untertheilungen (§ 19) oder Pausen (§ 31) die Auffassung anders bestimmen. Die Zählpunkte höherer Ordnung (§ 19) bleiben dabei unverrückt, d. h. die in längeren Werthen einhergehenden Metren werden dadurch nicht gestört, wenn auch harmonische Gründe eine dauernde Verkoppelung verschiedener Metren misslich machen werden und nothwendig zu öfteren Verkürzungen der langen Noten (durch Pausen), wo nicht zur Auflösung in kleinere Werthe führen müssen. Die sich unter Festhaltung der angenommenen drei oder vier Bewegungsarten ergebenden Kombinationen sind:

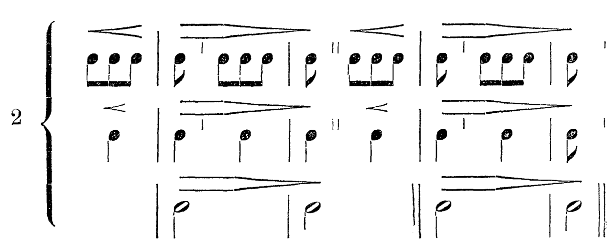
a) Zweitheiliger Takt.

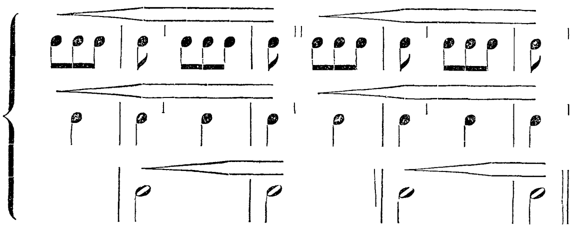




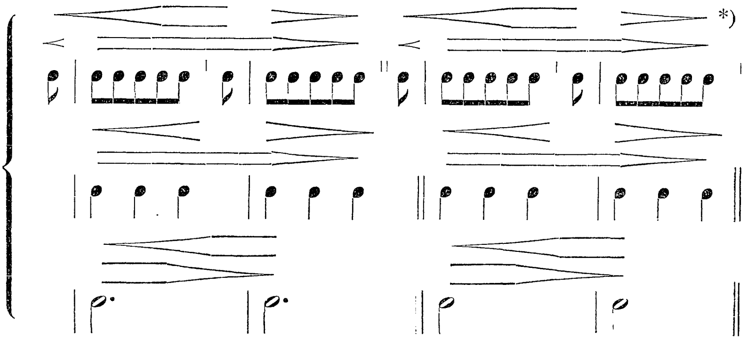


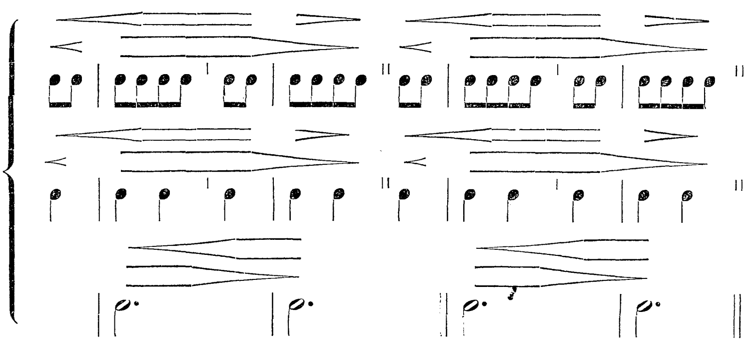


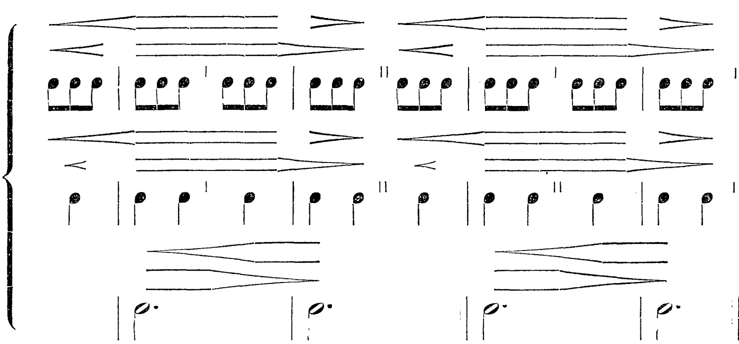


2


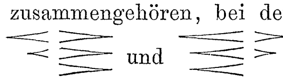
b) Dreitheiliger Takt.

3


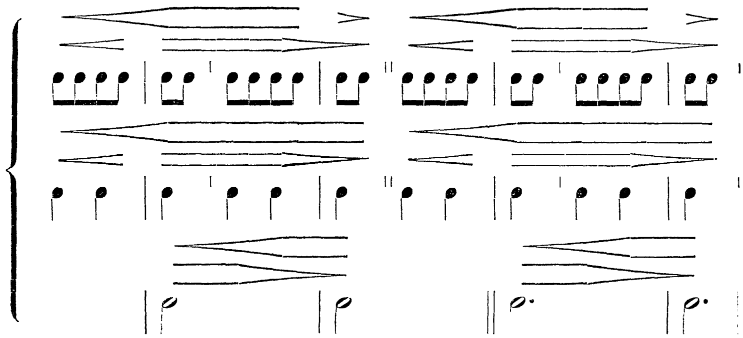
3


3


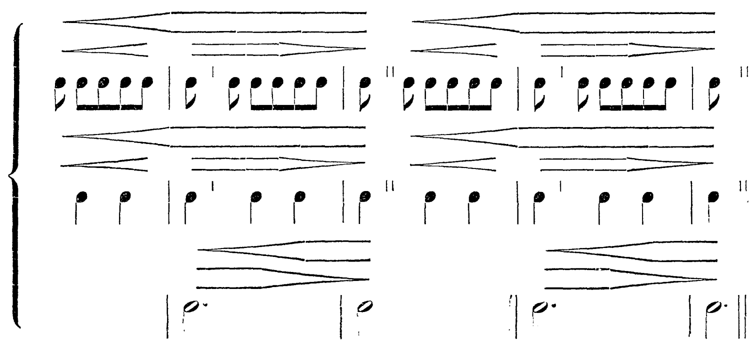
---

*) Der Kürze wegen sind die beiden möglichen dynamischen Formen über einander notirt; man verstehe das aber so, dass nur die Formen zusammengehören, bei denen die Lage des dynamischen Höhepunkts übereinstimmt, also  .

3

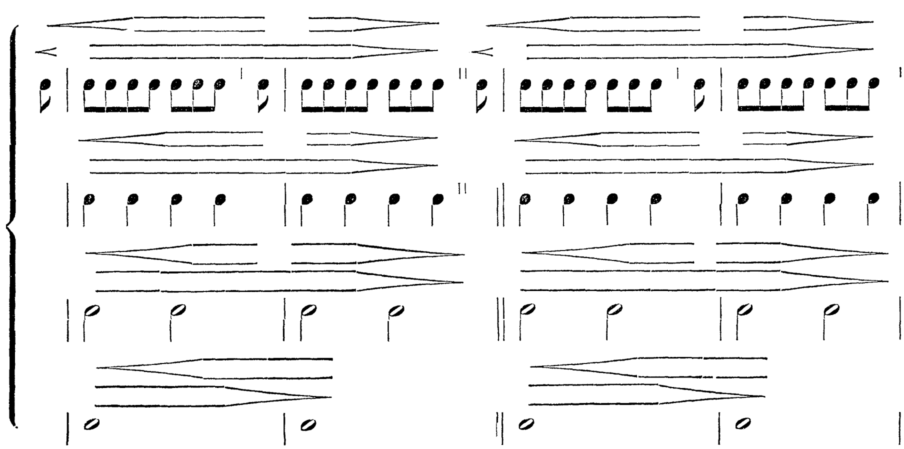


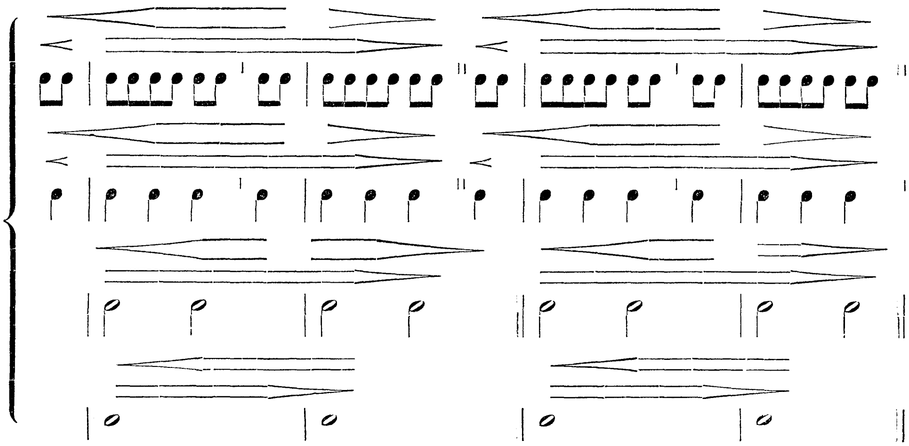
3

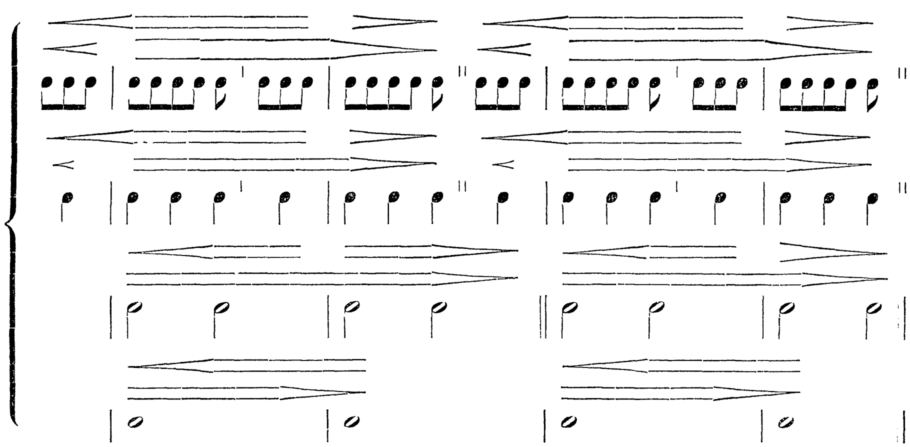


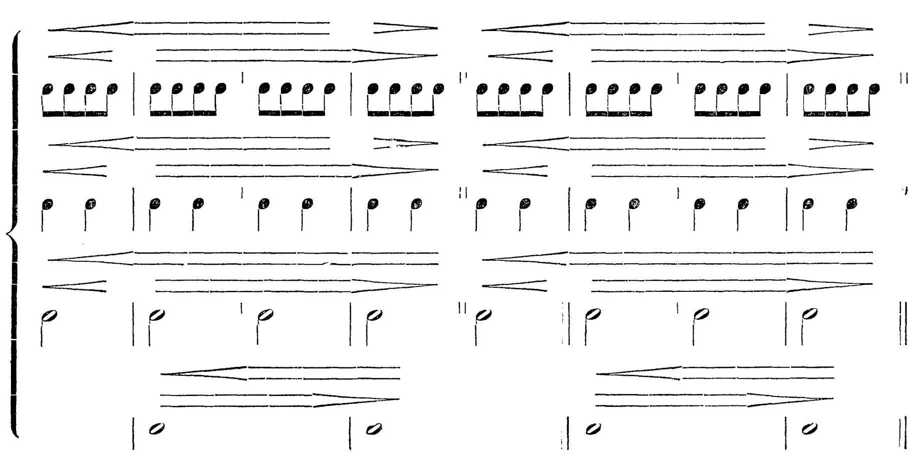
c) Viertheiliger Takt.

4

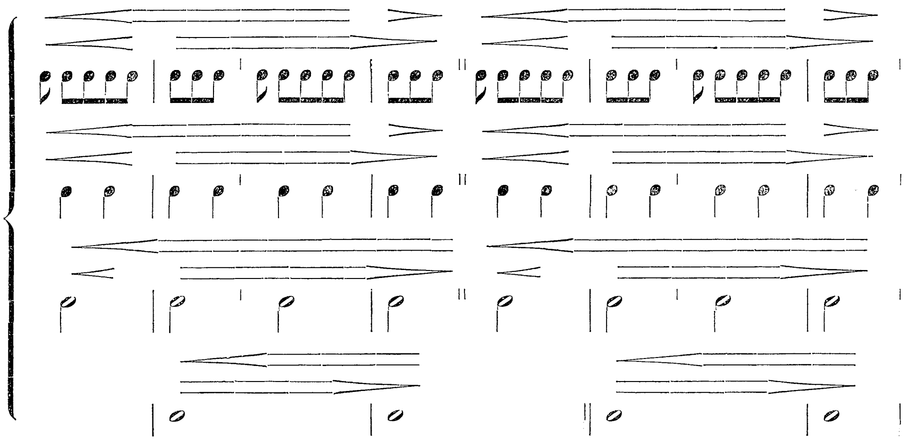


4


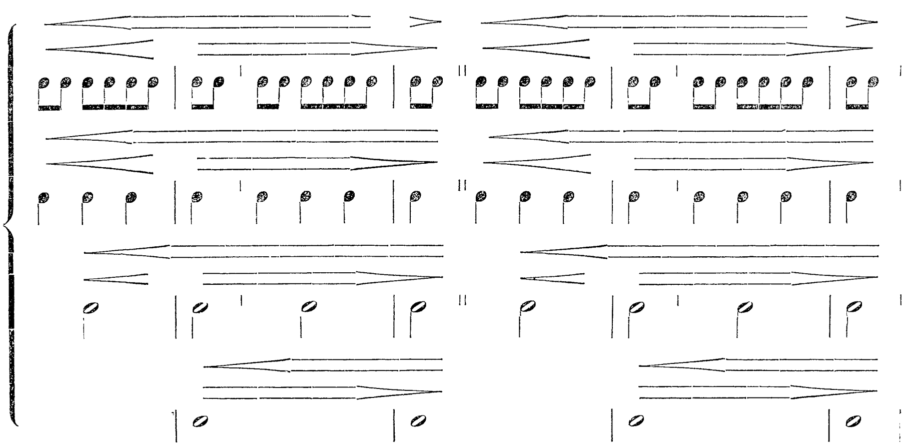
4


4


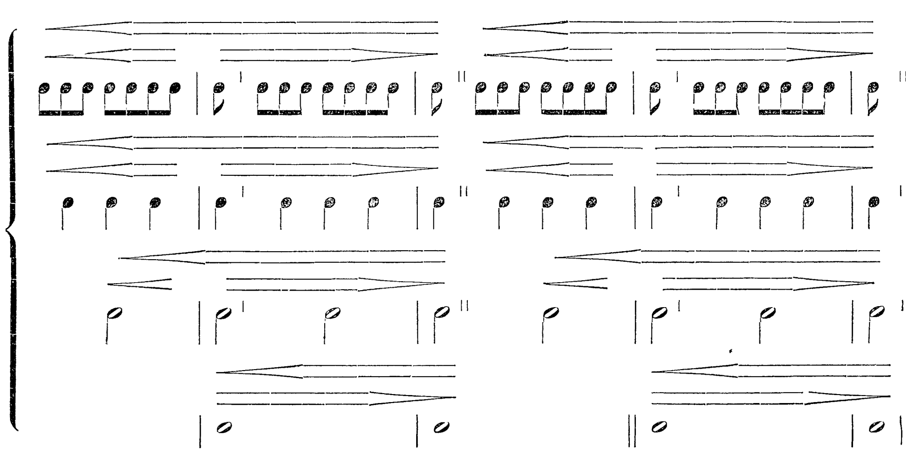
4



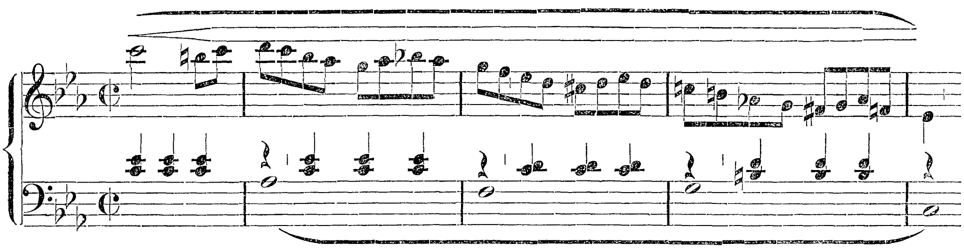
4



4



Diese Schemata werden genügen, die Bedeutung paralleler Metra klar zu machen. So seltsam sich bei den in Achteln mehrfach auftaktigen Formen das Hinüberragen der Halben und Ganzen in die Zeit des folgenden Taktmotivs ausnimmt, so finden sich doch solche Kombinationen ziemlich häufig, z. B. (Beethoven, Sonate pathétique):

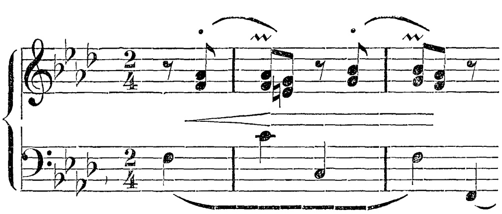


Hier bilden sogar die vier Ganzen im Bass ein einziges abbetontes Motiv, die Taktmotive in Vierteln (Mittelstimmen) sind gleichfalls abbetont, an Stelle der dynamischen Hauptnote jedes Motivs erscheint zwar eine Pause, doch kommt diese nicht zur Wirkung, da Melodiestimme und Bass die dynamische Hauptnote (den Motiv-Zählpunkt) hinreichend markiren. Wir werden diese Vernichtung der Pausenwirkung überall mehr oder weniger vollkommen wiederfinden, wo zwei Rhythmen sich ergänzen (§ 44, komplementäre Rhythmen).

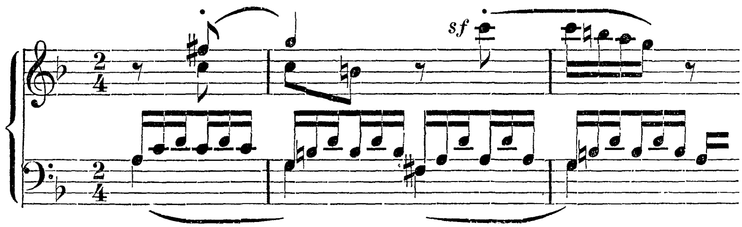
Eine Frage von schwerwiegender Bedeutung drängt sich uns bei Betrachtung der am Ende überragenden Werthe der langsameren Bewegungsarten und der am Anfang vorragenden der schnelleren Bewegungsarten auf; nämlich die, ob nicht auch Bildungen gegentheiliger Art möglich sind, ein späteres einsetzen der Untertheilungsmotive und zufolge dessen ein überragen dieser über das Ende der Motive in längeren Noten, z. B.



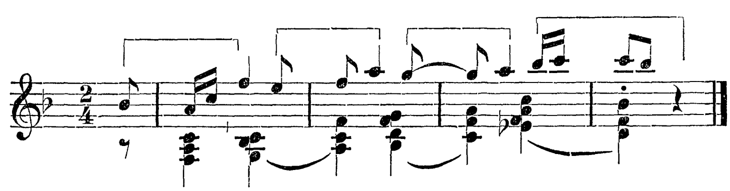
Das spätere Einsetzen der untergetheilten Bewegung kommt oft genug vor, z. B. (Bach, Wohlt. Klav. II, f-moll, Präl.):



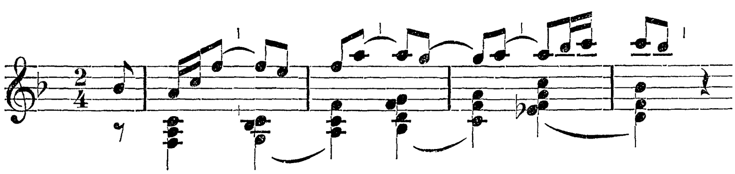
oder (Beethoven, Sonate, op. 10, No. 2):



Die Frage ist nun aber, ob in diesen beiden völlig gleichen Fällen und anderen ähnlichen die kleine Pause als Anfangs- oder Endpause aufgefasst werden muss. Betrachtet man die Oberstimme allein (monorhyhthmisch), so unterliegt es keinem Zweifel, dass nicht die Pause, sondern der erste Ton als Motivanfang aufgefasst wird, d. h. die Pause ist Schlusspause. Gälte dieselbe Bedeutung auch für die vorliegenden polyrhythmischen Kombinationen, so würde thatsächlich das Motiv der Oberstimme über das der Unterstimme hinausragen, d. h. es müsste noch als weiter dauernd empfunden werden, nachdem die Unterstimme schon wieder einen neuen Anfang gegeben hat. Das bedenkliche der Annahme springt sofort in die Augen: die Verschmelzung einer Anfangs- und einer Endempfindung.*) Fälle, wo statt der Pause ein längerer Notenwerth das Untertheilungsmotiv abschliesst, bringen schon etwas Licht in das Dunkel, z. B. (Beethoven, op. 10, No. 2):



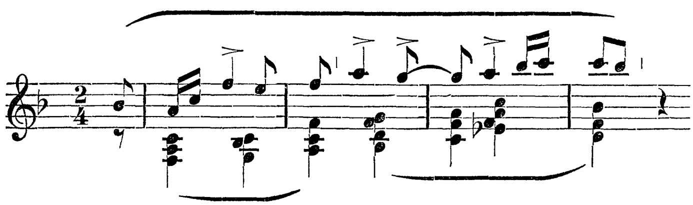
Hier sind die Motive der Oberstimme monorhythmisch klar verständlich ($^1/_4$ auftaktig), desgleichen die der zusammengehenden Begleitstimmen (abbetont); aber die Verbindung beider bringt einen ganz anderen Effekt hervor, welcher der folgenden Schreibweise entspricht:



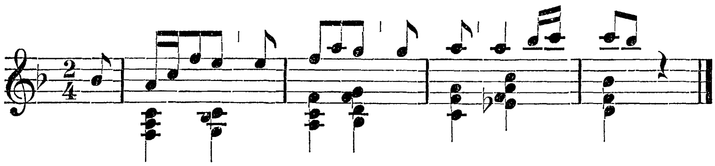
d. h. die zweite Hälfte des Viertels der Oberstimme wird zur (vorbereiteten) Vorhaltsdissonanz, die unmöglich von ihrer sofort nachfolgenden Auflösung

*) Ein Hinüberragen des Endes in den neuen Anfang ist auch polyrhythmisch stets eine Anomalie; man vergleiche die Bogenkreuzungen in meiner Phrasirungs-Ausgabe.

getrennt werden kann. Die Motivgrenze wird daher in die Mitte des Viertels fallen, und da dies nicht zerrissen werden kann, so verwachsen die Motive fest mit einander; das Bestreben, die Viertel einheitlich zu verstehen und doch eine Motivgliederung zu gewinnen, wird daher vielmehr zu der Auffassung hinleiten, dass im zweiten Takt die Oberstimme vorschlägt:



Nehmen wir aber, um in der Sache ganz klar zu sehen, an, Beethoven hätte statt der Vorhalte gleich die Akkordtöne geschrieben und dieselben nochmals angegeben:

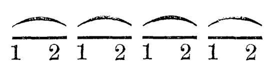


so würde deutlich hervortreten, dass die Motive der Oberstimmen nicht später, sondern früher einsetzen.

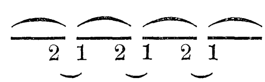
Mit anderen Worten: immer wird das Bestreben sich bemerklich machen, die gesteigerte Bewegungsart als neuen Bewegungsanstoss, als vorgreifen, nicht aber als nachkommen, späterkommen aufzufassen. Wenn wir uns erinnern, dass die Untertheilung einer Zählzeit sich stets der Auffassung dieser Zählzeit als Ende des Motivs hinderlich erwies (§ 19), vielmehr zur Annahme eines neuen Anfangs hindrängte, d. h. eine Umdeutung des Motivs veranlasste, so können wir uns angesichts der ähnlichen Ergebnisse unserer letzten Untersuchung der Einsicht nicht verschliessen, dass die Bedeutung der Figuration (der Auflösung eines Werthes in mehrere kleinere) ganz allgemein die Verknüpfung der grösseren Werthe durch Untertheilungsmotive ist, welche aus dem einen Werthe herauswachsen und in den folgenden hineinragen; d. h. dass die Figurationsmotive kleinster Theilzahl (die zwei und dreitheiligen) niemals anbetont, sondern stets abbetont oder inbetont sind. Eine solche Bedeutung kann natürlich nur in metrisch-rhythmischem Sinne gemeint sein; in diesem Sinne kann sie aber auch da gelten, wo die Harmoniebedeutung der Töne die anbetonte Auffassung fordert, wie oben bei den vorbereiteten Vorhalten. Mit dieser Erkenntniss haben wir erst das eigentliche Fundament für die Beurtheilung polyrhythmischer Bildungen gewonnen; aber auch die monorhythmischen erscheinen nun theilweise in ganz anderem Lichte. Da die Dauerzeit eines Taktmotivs bei der Folge mehrerer Motive stets zur Einheit höherer

Ordnung wird (§ 13), so sind im Sinne dieser höheren Zählzeiten die schlichten Zählzeiten offenbar als Untertheilungswerthe verständlich, und es macht sich auch für sie die Neigung zu abbetonter oder inbetonter Auffassung bemerklich, d. h. die Anbetonung verliert, je tiefer man in die Ergründung des Prinzips eindringt, immer mehr am Boden und erscheint schliesslich nur noch als Anfangsbildung begreiflich, zu der es noch kein hinstreben eines vorhergegangenen giebt. Erst jetzt begreifen wir völlig die Natur des rhythmischen Schlusses, der nur abbetont oder inbetont sein kann. Wir müssen freilich gerade umgekehrt definiren wie Hauptmann. Wir sagen: der rhythmische Schluss kann nie auf ein erstes fallen. Hauptmann dagegen: er kann nie auf ein letztes fallen (N. d. s. u. d. M., § 31). Hauptmann hat aber dabei die Zählzeiten zwischen den Taktstrichen oder in den Takthälften u. s. w. im Auge, wir dagegen die Lage des dynamischen Schwerpunkts im Taktmotiv. Beim anbetonten Motiv ist der Schwerpunkt erstes, beim abbetonten letztes; sofern also die Schlussbildung ein Enden auf dem Zählpunkt höherer Ordnung, dem dynamischen Schwerpunkt ist, setzt sie ein abbetontes Motiv als letztes voraus. Diese Auffassung stimmt völlig überein mit der Hauptmann's, wenn er sagt (ibid., § 80):

„Bei einer fortgesetzten positiven Reihe

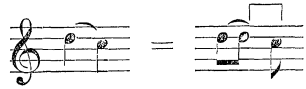


wird man leicht wahrnehmen, dass es die darin auch enthaltene negative Reihe



ist, welche mit zusammenschliessender Kraft die Doppelglieder der ersten aneinanderkettet, den Schluss unter ihnen bewirkt."

Dagegen kann ich Hauptmann ganz und gar nicht beistimmen, wenn er in den Ausnahmefällen, wo der Schluss doch auf eine andere als die dynamische Hauptnote fällt, die Schlusswirkung auf eine mögliche, aber nicht vorhandene, also latente Untertheilung bezieht (§ 82), z. B.

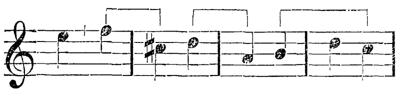


Nicht auf Untertheilungen, sondern auf Einheiten höherer Ordnung scheint mir Bezug genommen werden zu müssen, um den Schluss zu gewinnen; ein Gang wie:

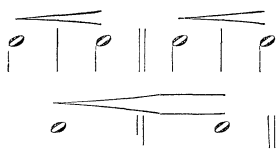


fordert durch die Sekundenschlüsse innerhalb der Takte entschieden die anbetonte Auffassung; wenn wir auch im § 35 Ausnahmen als möglich kennen

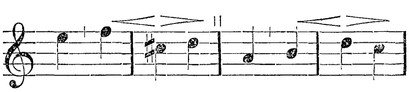
lernten (Schumann's ‚Coquette'), so erschien doch deren Sinn nicht zweifellos. Verzichten wir also auf die Auffassung:



welche für den Anfang ein unvollständiges und für das Ende ein überkompletes Taktmotiv ergäbe, so müssen wir dagegen betonen, dass keinesfalls die einzelnen Takte als isolirt nebeneinander stehend gefasst werden können, wenn eine zusammenhängende Auffassung auch des kleinsten melodischen Gebildes möglich sein soll. Wir werden vielmehr zwei und zwei Takte zusammenzufassen haben und zwar hier in abbetontem Sinne und auch die beiden Gruppen von je zwei Takten werden wieder abbetont zu verstehen sein:

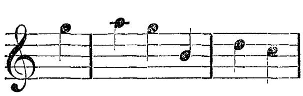


Ausgehend von dieser Beziehung auf die höheren Einheiten gewinnen wir für die Viertel die Bedeutung von Untertheilungswerthen und die Melodie gliedert sich in der ungezwungensten Weise:



d. h. das Schlussmotiv wächst aus dem vorletzten Taktwerthe heraus in den letzten hinein; der Schluss wäre ebenso wohl befriedigend gewesen, wenn statt des Vorhaltes *d*—*c* gleich der Akkordton *c* gebraucht wäre, das Vorhaltsverhältniss des *d* zwingt aber, die Schlussbedeutung, die eigentlich dem ersten Viertel zukäme, auf das zweite Viertel mit auszudehnen. Daher die eigenthümliche weiche Wirkung der weiblichen Schlüsse im zweitheiligen Takt. Dieselben sind stets Hinausschiebungen des Schlusses, Vorhalte.

Erheblich weniger hervortretend ist eine solche Wirkung bei dem Schluss auf dem zweiten Taktglied im dreitheiligen Takt:



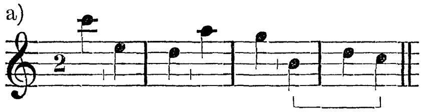
Das inbetonte Motiv wächst aus der Dauerzeit der vorausgehenden Einheit höherer Ordnung (welche als von Zählpunkt zu Zählpunkt reichend verstanden wird, wie wir wiederholt sahen) hinüber; von einem Verschieben des Schlusses kann nicht die Rede sein, da das zweite Viertel noch zum Motiv gehört. Da-

gegen haben wir wieder die volle Wirkung des hinausgeschobenen (weiblichen) Schlusses, wenn derselbe bis zur dritten Taktzeit reicht:



Denn hier müssen wir, um die Schlusswirkung zu gewinnen, nothwendig zum mindesten eine Taktzeit des vorausgehenden Taktes hinzunehmen, d. h. das Motiv wird überkomplet, wie oben beim weiblichen Schluss im zweitheiligen Takt. Wir gewinnen also zwei sehr wohl zu unterscheidende Arten des sogenannten weiblichen Schlusses, den motivisch überkompleten (den eigentlichen weiblichen Schluss) und den motivisch kompleten oder noch Schlusspausen erfordernden; übersichtlich zusammengestellt:

a)



überkomplet (einzige Form im 2theiligen Takt).

b)



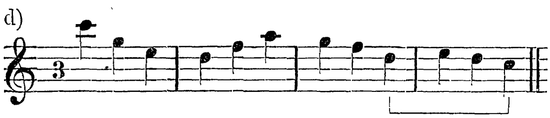
komplet.

c)



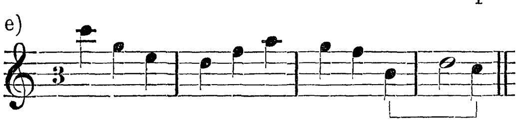
komplet (Pause entbehrlich).

d)



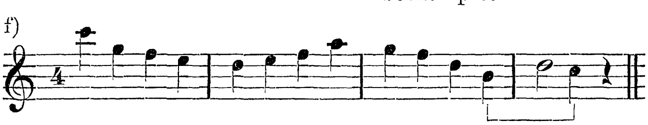
überkomplet.

e)



überkomplet.

f)



komplet (Pause entbehrlich).

g)



komplet (mit Pause).

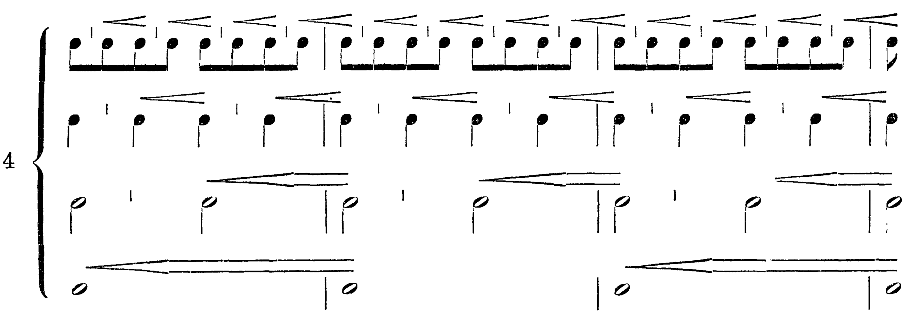
h)



i)

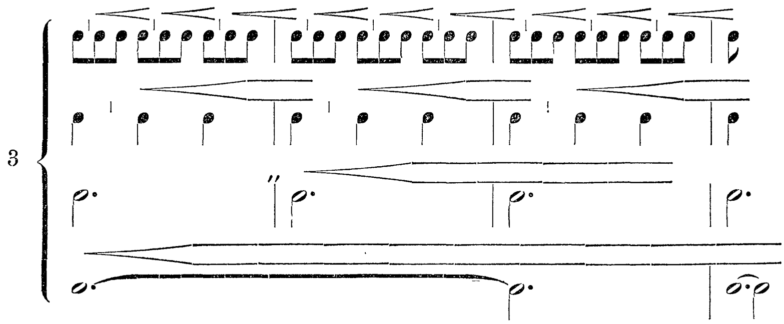


Die natürliche Schlussbildung in Werthen höchster Ordnung (die — wohl ausnahmslos — zweitheilige Motive bilden) wird also die abbetonte sein, d. h. wenn sie auch anfänglich anbetont gruppirt sind, so wird doch die abbetonte Beziehung im Sinne einer höchsten Einheit bald Platz greifen, so dass der letzten anbetonten Gruppe der zweite Werth fehlt. Die scheinbar durchaus anbetonte Form des viertheiligen Taktes in vierfachen Parallel-Metren wird daher in der Regel die folgenden Schlussbildungen aufweisen:

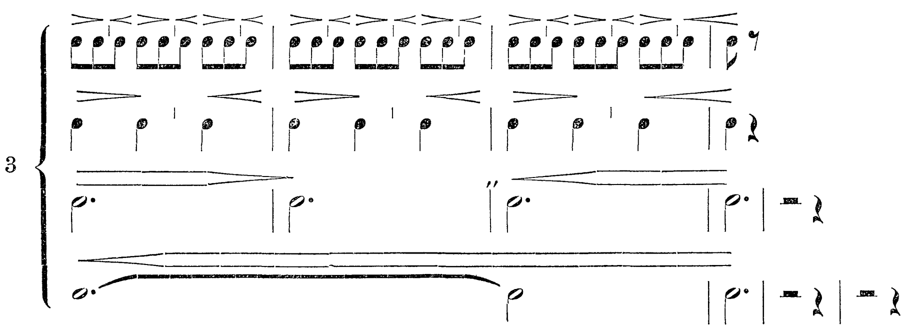


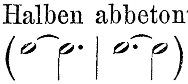
Die beigefügten dynamischen Zeichen sind *cum grano salis* zu verstehen; denn sie lösen die zweitheiligen Motive jeder Bewegungsart von einander los, während dieselben thatsächlich immer in grösserer Zahl in innigen Verband treten und durchgehende Schattirung bedingen. Die Zeichen drücken also hier nicht die effektive dynamische Schattirung (die ja doch von verschiedenen anderen Faktoren mit abhängig ist, wie wir wissen), sondern nur die dynamische Potenz der Motive in rein metrisch-rhythmischer Bedeutung aus. Das Enden mit Werthen von solcher Verschiedenheit wie ♪ und 𝅗𝅥 wird gleichzeitig kaum jemals vorkommen; es soll aber damit nur ausgedrückt werden, dass der Zählpunkt höchster Ordnung (der Einsatz der letzten Note) in längsten Werthen bestimmend ist für das Ende auch der Bewegung in kürzeren Werthen.

Der in zwei oder drei Ordnungen dreitheilige Takt (eine noch weitere Potenzirung der Dreitheiligkeit nach oben oder nach unten ist äusserst selten) lässt zwei befriedigende Schlussformen zu, nämlich:



und:



Es ist nicht nöthig, darauf hinzuweisen, dass die inbetonte Form des einen Metrums nicht zugleich die des grösseren oder kleineren bedingt; es ist vielmehr möglich, dass die Achtelmotive abbetont sind, die Viertelmotive inbetont und die Motive in Halben abbetont oder andere Kombinationen, nur für das Motiv höchster Ordnung  ist die Abbetonung für die Schlussbildung unerlässlich, während für den Anfang auch für diese grössten Werthe (Motivwerthe) der Beginn mit dem dynamischen Hauptwerth möglich ist, doch so, dass die Auffassung sogleich zur Annahme der Abbetonung oder Inbetonung (im *Ritmo di tre battute* möglich) übergehen muss.

§ 44. Komplementäre Rhythmen.

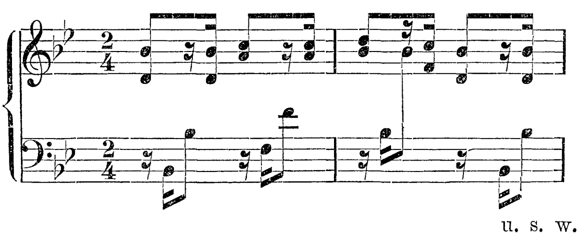
Wir haben bereits im vorigen Kapitel darauf hingedeutet, dass die Pausenwirkung im polyrhythmischen Satze oft gänzlich oder doch fast gänzlich vernichtet wird, wenn regelmässig sich wiederholenden Pausen in einer Stimme ebenso regelmässig eintretende Töne in einer andern entsprechen. Gleichermassen wird durch eine solche Ergänzung mehrerer Stimmen zu glatt fortlaufender Bewegung die hemmende Wirkung der Zusammenziehungen oder die vorwärts treibende der Untertheilungen in den einzelnen Stimmen aufgehoben. Mit anderen Worten, die Polyrhythmik wirkt bis zu einem gewissen Grade als Monorhythmik; in dieser Thatsache haben wir einen Hauptgrund für die Verkümmerung des rhythmischen Elementes in der mehrstimmigen Musik zu suchen.

Es ist ja bekannt, wie buntgestaltig und überaus lebendig im Vergleich zur unseren die Rhythmik der Völker ist, welche die Mehrstimmigkeit gar nicht oder nur in der primitivsten Gestalt liegender Bässe kennen. Der vorige Paragraph gab uns in seiner ersten Hälfte einen hinreichenden Erklärungsgrund für das Ueberhandnehmen der volltaktigen Auffassung; seine zweite Hälfte führte freilich zu einer fast gänzlichen Negierung der Anbetonung. So wird auch die Untersuchung der komplementären Rhythmen uns manchen auf monorhythmischem Gebiete zwingenden Grund für inbetonte und abbetonte Auffassung in Frage stellen, um schliesslich doch wieder diesen zu ihrem Rechte zu verhelfen.

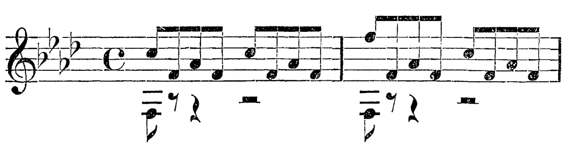
Die einfachsten komplementären Rhythmen sind diejenigen, welche aus zwei Stimmen thatsächlich eine in gleichen Werthen fortlaufende machen, indem die Töne der einen stets auf die Pausen der anderen fallen, so z. B. in der 34. und 37. Etude von J. B. Cramer (in Bülow's Auswahl, No. 34 und 33):



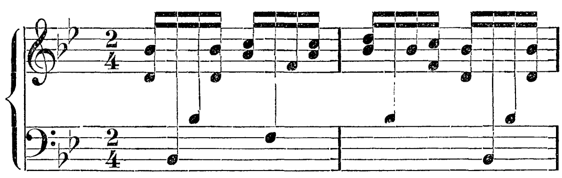
und



Der Klangeffekt der ersteren ist:



der der letzteren:



d. h. wir hören in beiden Fällen zunächst ein glatt fortlaufendes Metrum; anstatt aber darum die beiden Stimmen wirklich als eine einzige zu betrachten,

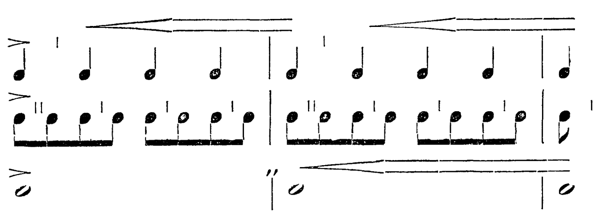
möchte ich vielmehr aus solchen Fällen umgekehrt die Lehre ziehen, dass vieles, was als eine Stimme geschrieben wird, thatsächlich nichts anderes als eine Zusammenziehung zweier rhythmisch komplementären Stimmen ist. Die Mehrstimmigkeit durch Brechung, welche in der Harmonielehre und im Kontrapunkt eine Rolle spielt, ist auch in rhythmischer Beziehung nicht ausser Acht zu lassen, und eventuell müssen die Motivgrenzen und Phrasengrenzen aus dem Gange einer solchen maskirt geschriebenen Stimme erkannt werden. Das erste der beiden Cramer'schen Beispiele ist genau genommen dreistimmig, nämlich:



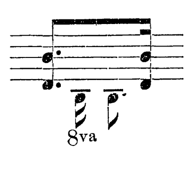
d. h. wenn wir die Verkürzungspausen der Ober- und Unterstimme ignoriren und die Mittelstimme an den Werthen der Oberstimme Theil nehmen lassen:



wie oft genug geschrieben wird und dem thatsächlichen Effekt entspricht, so haben wir die drei Bewegungsarten (Parallelmetren):



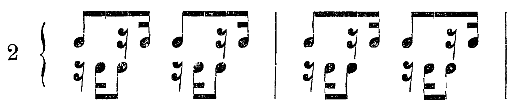
Das zweite Beispiel führt uns zu der zweiten Art komplementärer Rhythmen, nämlich denjenigen, bei welchen nicht Pausen, sondern längere Noten den gleichmässigen Fortgang der Bewegungsart in den einzelnen Stimmen unterbrechen. Statt der 16tel-Pausen der Oberstimmen hätten ohne wesentliche Aenderung des Effekts Punkte an den Noten stehen können:



Da in diesem Beispiele die Oberstimme strengen melodischen Anschluss hat,

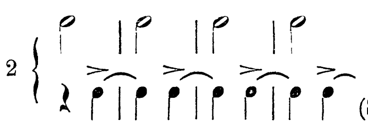


so erscheint deren Verschmelzung mit der Oberstimme minder natürlich als im anderen Beispiel, wo die Melodie der Oberstimme sich in harmonischen Schritten bewegte. Hier haben wir daher reiner ausgeprägt die nur rhythmische Ergänzung, während dort die Ergänzung zugleich melodisch aufgefasst werden konnte. Die beiden Stimmen ergänzen sich zu einem achttheiligen (zweizähligen aber durch vier untergetheilten) Metrum, dass in jeder der beiden Stimmen durch Zusammenziehungen und Pausen rhythmisch verändert ist, aus ihrem Ensemble aber wieder glatt hervorgeht:



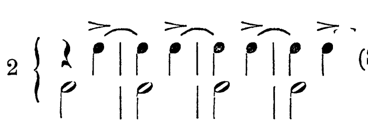
Derartige Bildungen sind in grosser Zahl möglich; sie spielen besonders im Satze J. S. Bach's und seiner Zeit eine dominirende Rolle. Der streng polyphone Stil langt in der Regel nach wenigen Phrasen beim glatten Metrum in schnellen Untertheilungswerthen an, derart, dass keine Stimme dasselbe allein durchführt, sondern jede einzeln, indem sie ihren Theil zu der schnelleren Bewegung beiträgt, doch in sich rhythmisch vielgestaltig ist und Zusammenziehungen (im Sinne des Untertheilungsmetrums), Untertheilungen ersten und zweiten Grades (im Sinne des Metrums der Zählzeiten) und Pausen aufweist. Besonders für die Fugen ist diese Art des rhythmischen Ausbaues durchaus typisch. Wenn auch unsere Zeit diesen gothischen Stil in der Musik (durchbrochen und doch massiv) nicht mehr so ausschliesslich oder vorzugsweise kultivirt wie das vorige Jahrhundert, so haben doch die komplementären Rhythmen auch heute noch eine hervorragende Bedeutung, da sie nächst den Parallelmetren die einfachsten polyrhythmischen Bildungen sind. Wir werden daher, wenn unsere Darstellung nicht skizzenhaft erscheinen soll, wenigstens für die einfachsten Taktarten die komplementären Bildungen systematisch untersuchen müssen. Dabei wollen wir zunächst zu grösserer Anschaulichkeit die Lage der Stimmen (ob Ober- oder Unterstimme) berücksichtigen, später aber die Umkehrung der Verhältnisse dem einsichtigen Lehrer überlassen. Wir beginnen mit dem schlichten Metrum der Zählzeiten des zweitheiligen Taktes:

1.



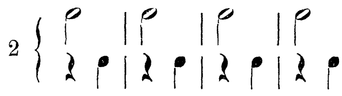
(Synkope).

1a.



(Synkope).

2.



(Pausensynkopirung, negatives Staccato).

2a.



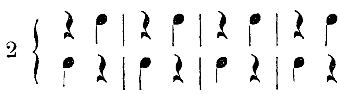
(Pausensynkopirung).

3.



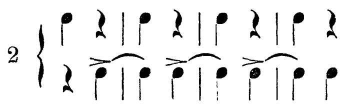
(Pausensynkopirung).

3a.



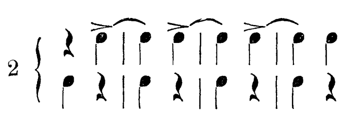
(Pausensynkopirung).

4.



(Synkope).

4a.

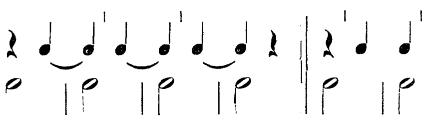


(Synkope).

Hierzu ist zweierlei zu bemerken: erstens, dass die Wirkung der Kombination eine wesentlich verschiedene ist, je nachdem die in Synkopirung oder Pausensynkopirung auftretende Stimme Oberstimme oder Unterstimme ist, und zweitens, dass doch in jedem Falle die synkopische Bildung nicht so intensiv zur Geltung kommt, als wenn sie monorhythmisch erscheint. Die erstere Wirkung bestimmt sich danach, ob die Oberstimme Melodiestimme und die andere Stimme Begleitstimme ist, oder umgekehrt. Sobald diese Bedeutung wechselt, kehrt sich auch die Wirkung um. Die Synkopirung derjenigen Stimme, welche als Hauptstimme gefasst wird (d. h. derjenigen, welche den thematischen Faden fortspinnt, in der Fuge derjenigen, welche gerade den Dux oder Comes vorträgt; wir können also sagen: Synkopirung im Thema) wird stets als wirkliche Synkopirung wirken, nur darum weniger intensiv, weil die durch die Synkope übergegangenen dynamischen Hauptzeiten in der anderen Stimme vertreten sind. Die Synkope wird dadurch leichter verständlich und auch das charakteristische ihrer Wirkung, die Verrückung der Schwerpunkte etwas abgeschwächt, da das Festhalten der Zeitpunkte der letzteren nicht der Phantasie überlassen bleibt, wie bei der mono-

rhythmischen Synkope, sondern durch eine schlicht gebildete Stimme vermittelt wird. Diese Abschwächung wird bemerklich sein, wenn wie im oben gegebenen Schema die synkopirende Stimme die später einsetzende ist; zwar wird die Synkopirung der Melodiestimme nie die Bedeutung des Nachschlagens bekommen können, weil ihre Auffassung stets die massgebende nicht aber durch die andere Stimme bedingte ist; aber eine in solchen Fällen nothwendige Vorpause, ein Spezies der Pause, welche wir im 6. Kapitel als nur polyrhythmisch verständlich bezeichnen mussten, bedeutet ein später beginnen (was etwas ganz anderes ist als nachschlagen) der Melodiestimme*). Dagegen wirkt die Synkopirung der nur als begleitend aufgefassten Stimme thatsächlich als nachschlagen, wenn auch in dem durch den vorigen Paragraphen genauer präzisirten Sinne des herauswachsens aus dem einen Werthe und hinüberragens in den anderen.

Denn wie in der Harmonie nie zwei Auffassungen neben einander möglich sind, sondern stets ein Klang (Dur- oder Mollakkord) die Bedeutung des Zusammenklangs bestimmt, so ist für metrisch-rhythmische Bildungen die Annahme zweier Ausgangspunkte unmöglich. Es ist also ein rythmischer Nonsens, dass die Phrasen in einer Stimme um einen Motivwerth später anfangen als in der anderen; vielmehr treten dann die Vorpausen mit aller Bedeutsamkeit ein:



z. B.



Da die volltaktig einsetzende Unterstimme den Ausgangspunkt bestimmt, so ist natürlich nicht möglich, die Melodiestimme als auftaktig beginnend zu verstehen; das die Melodiestimme beginnende Pausenmotiv (bedingt durch den Ausfall der ersten dynamischen Hauptnote) ist also inkomplet. Ebensowenig ist es statthaft, selbst nachdem die Synkopirung der Melodiestimme eingeleitet und begriffen ist, die vor dem Beginn der nächsten Phrase in der Begleitstimme fallende Pause der Melodiestimme als mit der folgenden Vorpause ein Motiv bildend zu erklären; denn die Wiederholung der synkopischen Bildung ist keine

*) Die Melodiestimme beginnt später, d. h. sie setzt ein, nachdem die Begleitstimme bereits das neue Taktmotiv begonnen hat; sie füllt also nicht die ganze Zeitdauer mit Tongehalt. Dagegen schlägt sie aber nicht nach, da es ein wirkliches Nachschlagen, d. h. eine Beziehung von Untertheilungswerthen auf die vorausgehenden Zählpunkte nur da geben kann, wo die für die Auffassung massgebende (Melodie führende) Stimme die Zählpunkte markirt; aber selbst da bedarf es noch harmonischer Gründe, die Annahme eines Vorschlagens zu verbieten (vgl. § ⁄ 3).

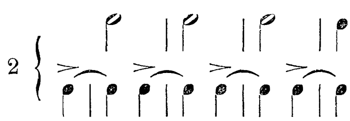
Naturnothwendigkeit, muss sich vielmehr erst von neuem verständlich machen. Das letzte Taktmotiv der Melodiestimme wird also durch die Pause überkomplet:



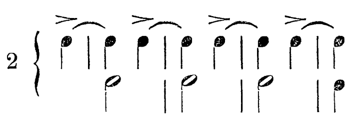
Die volltaktige Bildung der Begleitstimme erweist sich hiernach thatsächlich bestimmend für die Phrasenabgrenzung der Melodiestimme, ohne aber deren auftaktige Untergliederung verhindern zu können. Wir finden also von neuem einen Erklärungs- aber keinen Rechtfertigungsgrund für das Ueberhandnehmen volltaktiger Auffassung der Rhythmen.

Absichtlich haben wir oben die Rhythmen nur volltaktig dargestellt; beginnen sie auftaktig, so fällt die Motiv-Vorpause weg, d. h. die Bildungen sind viel einfacher zu verstehen:

1b.



1c.



u. s. w.

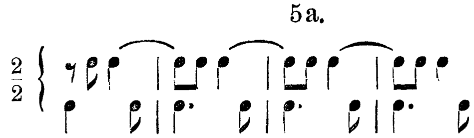
Die übrigen Bildungen sind ebenso leicht verständlich. In der praktischen Notirung wird die volltaktig einsetzende Stimme eine Vorpause erhalten, die aber nicht Motivbedeutung hat, da sie nicht auf den dynamischen Schwerpunkt fällt. Der Schlusswerth muss aus den im vorigen Paragraphen ersichtlichen Gründen verkürzt werden.

Buntere Gestaltungen ergeben sich, wenn wir zur komplementären Unterzweitheilung des zweitheiligen Taktes übergehen. Wir nehmen auch hierfür nur zwei Stimmen an (wenn auch die gegenseitige Ergänzung dreier Stimmen vorkommt, so ist sie doch selten und aus dem für zwei komplementäre Stimmen entwickelten verständlich; meist wird indess eine dritte und vierte Stimme sich schlicht in einem Parallelmetrum bewegen):

5.



5a.

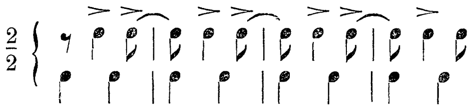


6.



(Synkope).

6a.

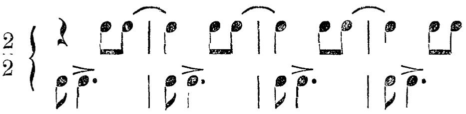


(Synkope).

7.



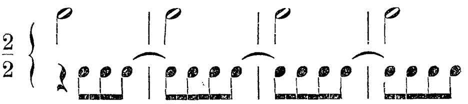
7a.



8.



8a.



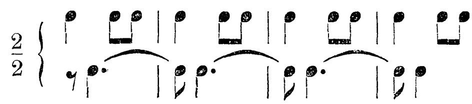
9.



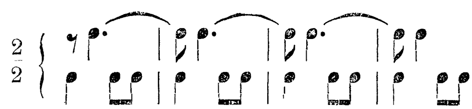
9a.



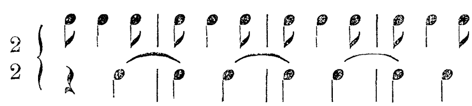
10.



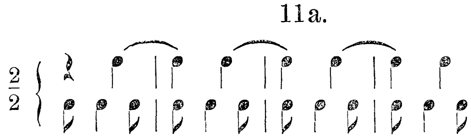
10a.



11.

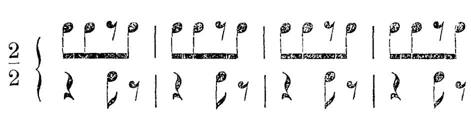


11a.



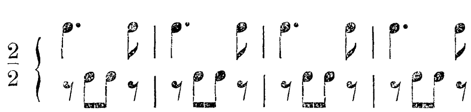
Je nachdem an Stelle der zusammengezogenen (oder nicht untergetheilten) Werthe mehr oder weniger Verkürzungspausen treten, modifizirt sich das Aussehen und auch die Wirkung der Rhythmen; ihre Motivbedeutung wird dadurch nicht alterirt. Die Bildungen zu entwickeln, welche im strengsten Sinne komplementär sind und die zwei Stimmen effektiv als eine erscheinen lassen, indem die eine verstummt, sobald die andere einsetzt, z. B.

11b.

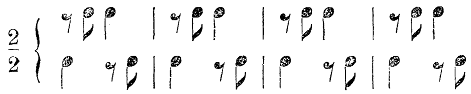


dürfen wir unterlassen; jeder Schüler wird das ohne Schwierigkeit vermögen. Dagegen müssen wir auf einige Bildungen aufmerksam machen, die durch nur theilweise Beseitigung der Längen entstehen:

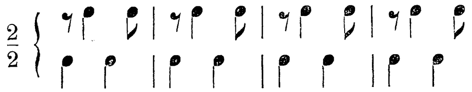
5b.



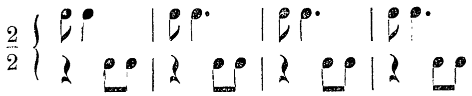
5c.



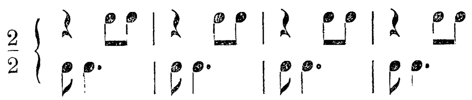
6b.



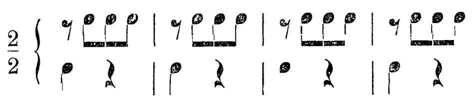
7b.



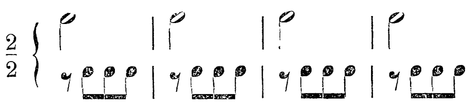
7c.



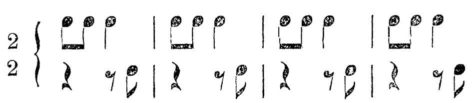
8b.



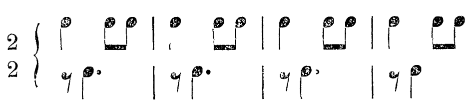
8c.



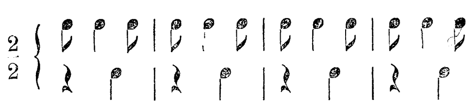
9b.



10b.

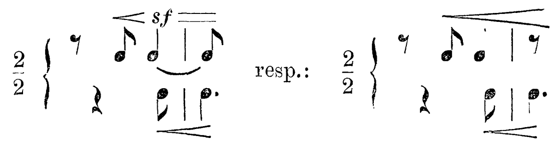


11c.

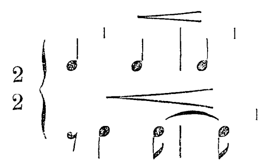


Die Bestimmung der Phrasengrenzen wird stets von der zuerst einsetzenden Stimme abhängen, die der motivischen Gliederung dagegen in der Regel von der thematisch zu verstehenden Stimme. Eine Ausnahme wird in letzterer Be-

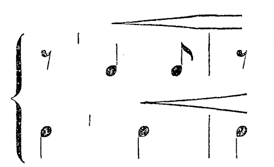
ziehung aber stets dann eintreten, wenn das Motiv der Melodiestimme volltaktig einsetzt; in solchen Fällen wird die begleitende Stimme stets die Motive auftaktig machen: Bei 5 und 5b sind die Motive $^1/_4$auftaktig; bei 5a und 5c dagegen $^3/_4$auftaktig (abbetont):



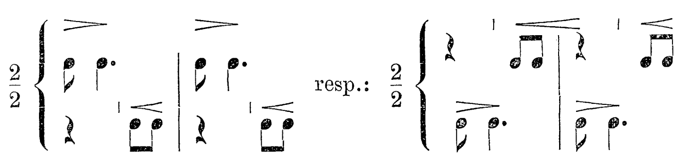
d. h. in letzterem Falle mit abbetonter Pause in der Melodiestimme (§ 34). Das Ueberragen der längeren Werthe der Unterstimmen kennen wir aus dem vorigen Paragraphen. Die scheinbar anbetonten Motive der Melodiestimme erwiesen sich bereits im vorigen Paragraphen als nothwendigerweise auftaktige; durch die Unterstimme werden sie zu $^3/_4$auftaktigen (abbetonten) gesteigert:



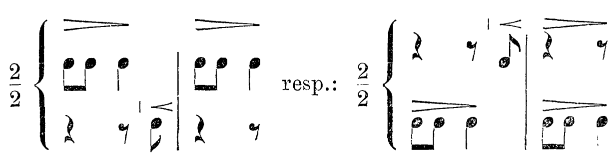
Bei 6a und 6b sind die Motive durch die Oberstimme abbetont gefordert, in letzterem Falle mit abbetonter Pause:



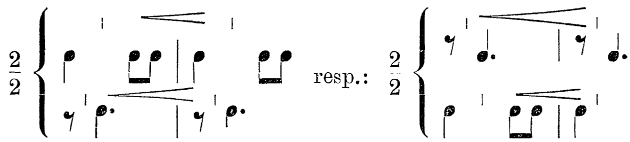
Sämmtliche Formen von 7 sind $^2/_4$taktig, was bei 7a und 7c durch die Melodiestimme, bei 7 und 7b durch die Begleitstimme bedingt wird:



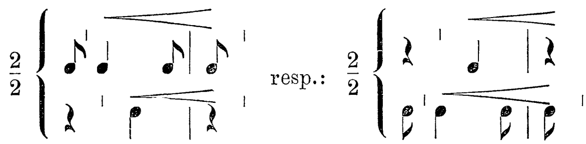
8 ist selbstverständlich in allen Formen $^3/_4$auftaktig, 9 in allen Formen $^1/_4$auftaktig:



10 ist $^3/_4$auftaktig in allen Formen:

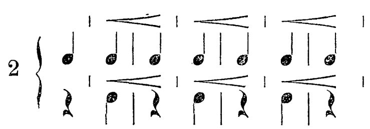


11 endlich ebenfalls in allen Formen $^3/_4$auftaktig:

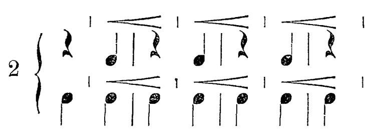


Eine weitere Modifikation der komplementären Rythmen, die häufiger ist als die nachgewiesene, aber deshalb hier später aufgeführt wird, weil sie das Verhältniss der gegenseitigen Ergänzung minder evident hervortreten lässt und auf einzelne Zählzeiten doppelte Toneinsätze bringt, ist die folgende:

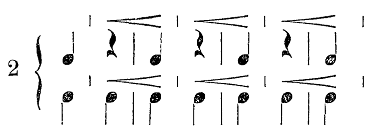
(1, 2, 3, 4).



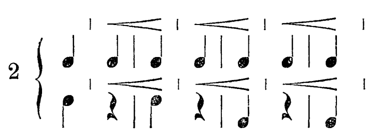
(1a, 2a, 3a, 4a).



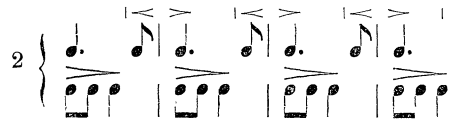
(1, 2, 3, 4).



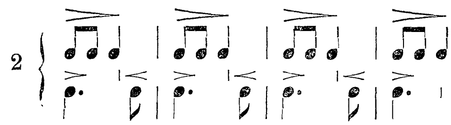
(1a, 2a, 3a, 4a).



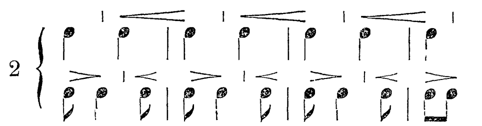
(5, 5 b).



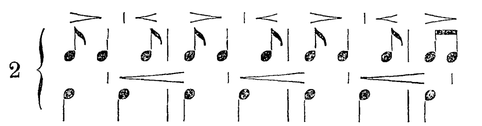
(5a, 5c).



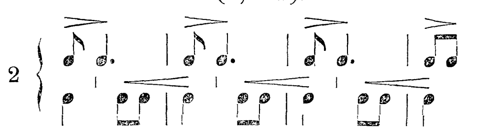
(6).



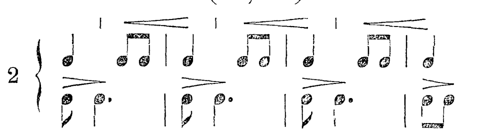
(6a, 6b).



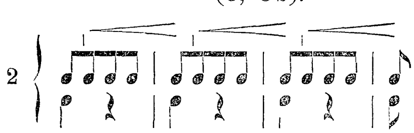
(7, 7b).



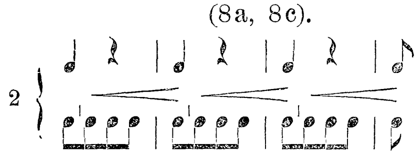
(7a, 7c).



(8, 8b).



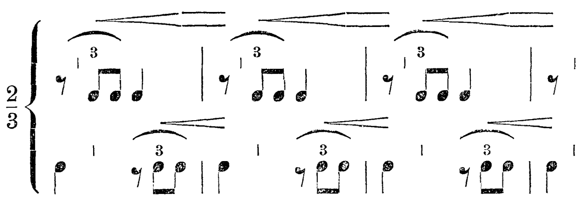
(8a, 8c).



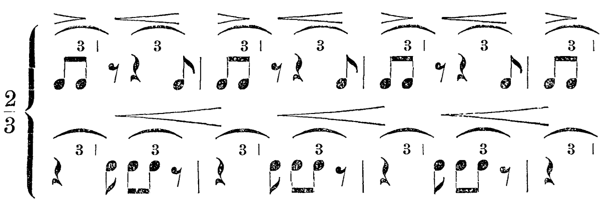
Die übrigen Formen ergeben nur mit den aufgewiesenen übereinstimmende Bildungen, z. B. 9, 9b = 5a, 5c; 9a, 9b = 5, 5b u. s. w.

Ganz ähnliche Bildungen entstehen, wenn der zweitheilige Takt durch drei statt durch zwei untergetheilt wird; wir wollen solches durch ein paar Beispiele andeuten:

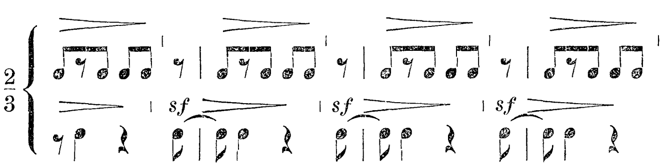
12.



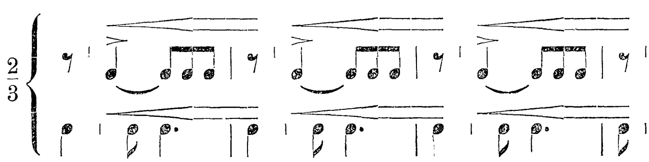
13.



14.



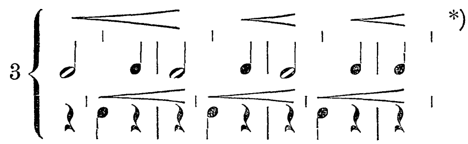
15.



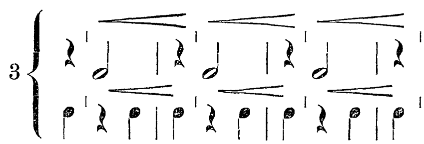
§ 45. Komplementäre Rhythmen im dreitheiligen Takt.

Wie der dreitheilige Takt überhaupt reicher an metrischen und rhythmischen Formen ist als der zweitheilige, so muss er auch eine grössere Zahl komplementärer Rhythmen ergeben. Die sich zum schlichten Metrum der Zählzeiten ergänzenden Kombinationen sind:

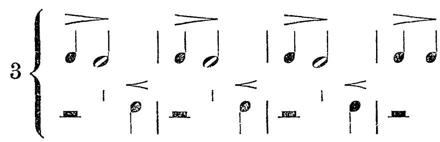
1.



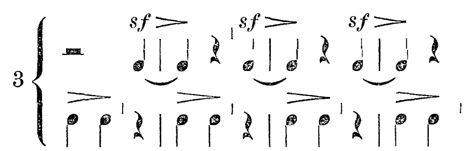
1a.



2.



2a.



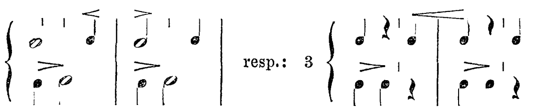
---

*) Wir unterlassen, hier wieder alle die möglichen Formen vollständig zu registriren, welche durch volle oder theilweise Synkopirung entstehen oder aber durch Substituirung von Pausen für die Zusammenziehungen, begnügen uns vielmehr, für jede Grundform nur die wichtigsten oder häufigsten Formen herauszugreifen. Die Grundform stelle man sich einfach mit Vertretung der Zählpunkte durch Toneinsätze ohne Rücksicht auf deren Dauer vor, also **1** als: • . • | • . • u. s. w. **1** ist also zugleich Typus für die Formen:



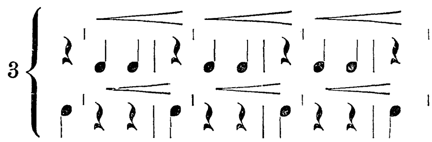
u. s. w.

Auch die halb parallelen, halb komplementären Formen:

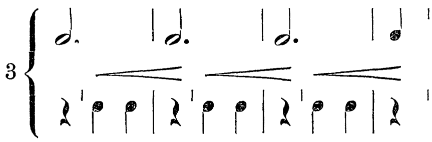


von denen oben nur einige berücksichtigt sind, mögen dabei als mitbedacht angesehen werden.

3.

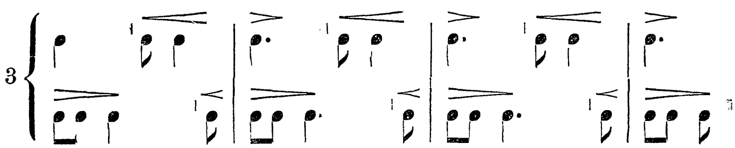


3a.

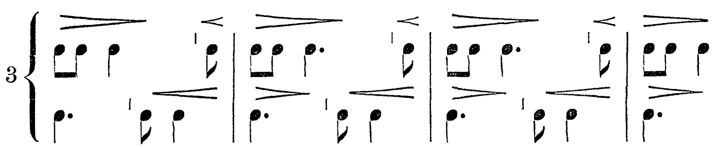


Zum unterzweitheiligen Tripeltakt ergänzen sich die folgenden Rhythmen (es sind wieder nur Typen mitgetheilt, die nach Massgabe der obigen Anmerkung noch verschiedene Abarten zulassen):

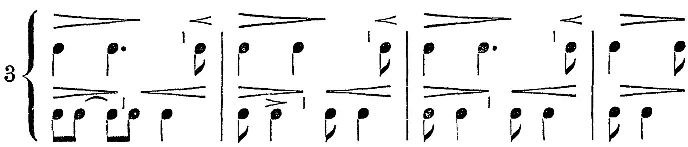
4.



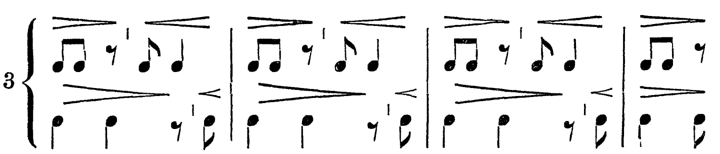
4a.



5.



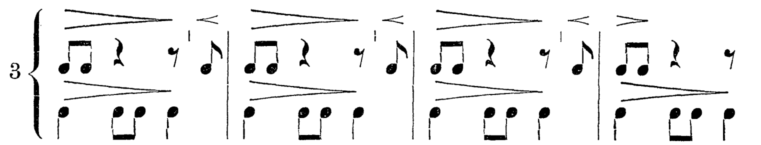
5a.



6.



6a.



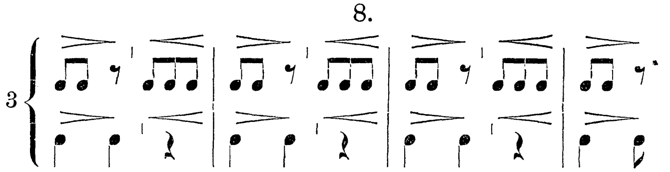
7.



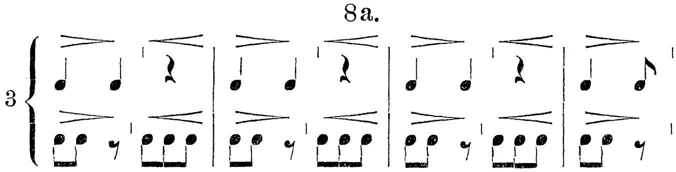
7a.



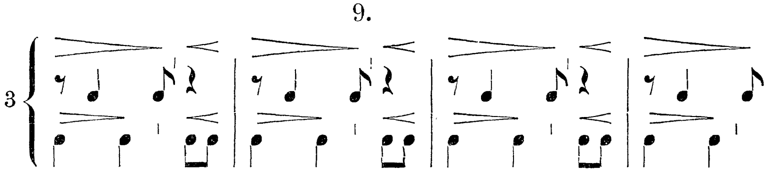
8.



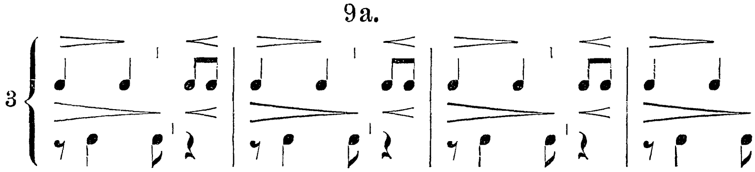
8a.



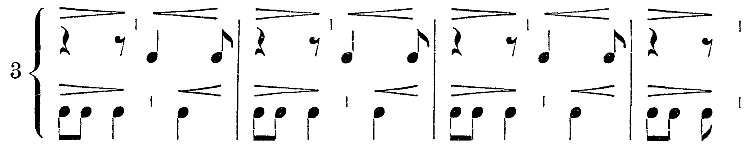
9.



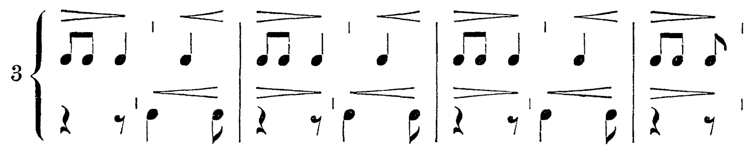
9a.



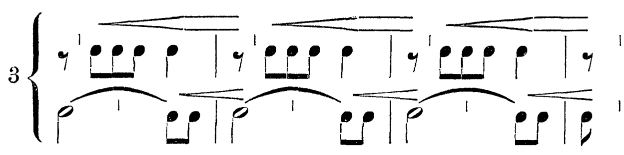
10.



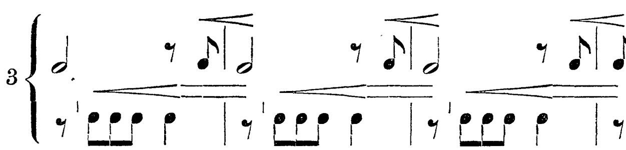
10a.



11.



11a.

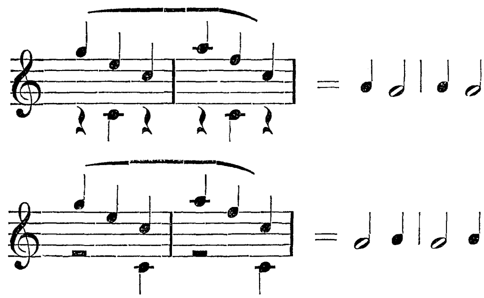


Es kann nicht im Plane meines Buches liegen, erschöpfende Tabellen aller möglichen rhythmischen Kombinationen zu geben. Wenn ich auch den wichtigen Zweck im Auge habe, durch direkt anschaulich gemachte Bildungen anregend zu wirken, so handelt es sich doch in erster Linie darum, systematische Erklärungen der einzelnen Kategorien von monorhythmischen und polyrhythmischen Bildungen zu geben. Zur Erläuterung der letzten Schemata ist nichts hinzuzufügen, da die dynamischen Schattirungen und Lesezeichen genügender Kommentar sind. Es sei nur nochmals darauf aufmerksam gemacht, dass bestimmend für die Motivabgrenzung in erster Linie die thematisch aufgefasste Stimme ist, dass aber die Begleitstimme in vielen Fällen die Auftaktigkeit steigert, d. h. die Motive der Abbetonung näher rückt.

§ 46. Ergänzung zu Grundrhythmen.

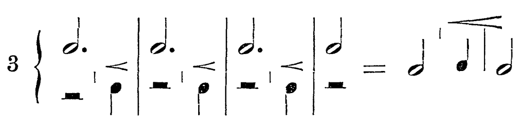
Wir sahen im § 35, dass ein längere Zeit festgehaltener Rhythmus (z. B. 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ |) zu ähnlicher grundlegender Bedeutung gelangt, wie ein glatt verlaufendes Metrum und nannten solche Bildungen Grundrhythmen. Nun sind aber im polyrhythmischen Satze komplementäre Bildungen sehr häufig, deren Ergebniss nicht ein schlichtes Metrum, sondern eben ein solcher Grund-

rhythmus ist. Diese einfachsten Ergänzungen zu Grundrhythmen kommen auch dann zur Geltung, wenn die hier (1, 2, 7, 8) mit 𝅗𝅥. Noten gegebene Stimme sich im schlichten Metrum bewegt; die den Rhythmus markirende zweite Stimme ist dann dispensirt von dem § 35 nachgewiesenen Absetzen und Binden und kann sich fortgesetzt legato und staccato bewegen, z. B.

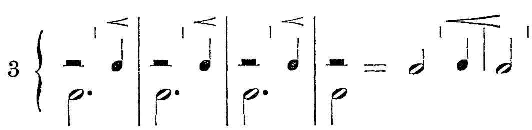


Denn ausser dem durch die zweite Stimme hervorgehobenen Zählpunkt wird der dynamische Schwerpunkt für die Auffassung stets in den Vordergrund treten, sodass die bezeichneten Rhythmen sich thatsächlich ergeben. Dieser Gesichtspunkt ist auch für diejenigen der folgenden Rhythmen festzuhalten, bei denen jede Stimme nur einen Ton giebt (No. 6, 7, 24). Einige Beispiele werden genügen, nach dieser Seite hin die Auffassung zu klären:

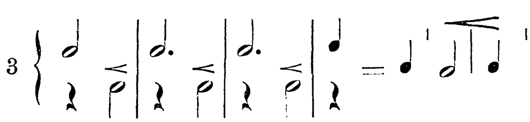
1.



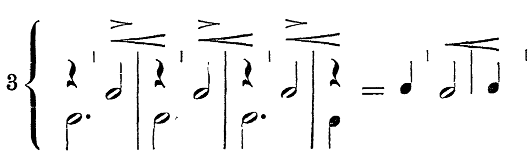
1 a.



2.



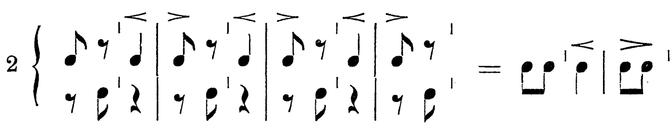
2 a.



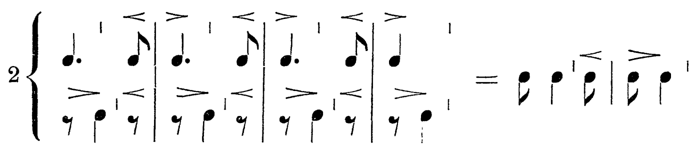
3.



4.



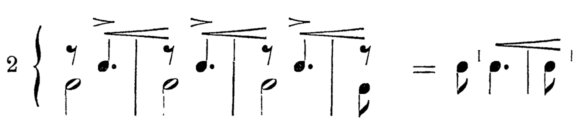
5.



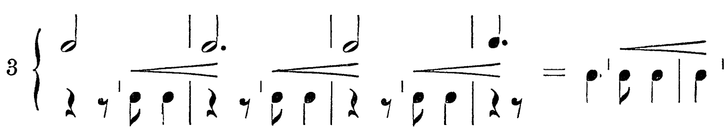
6.



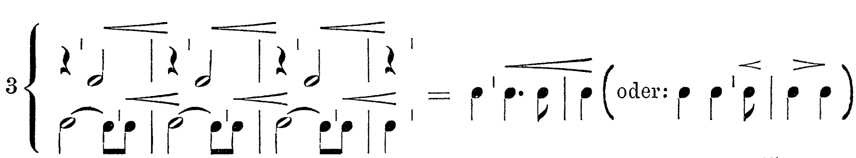
7.



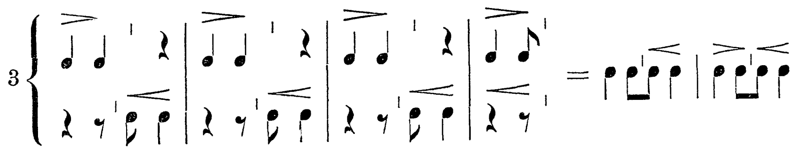
8.



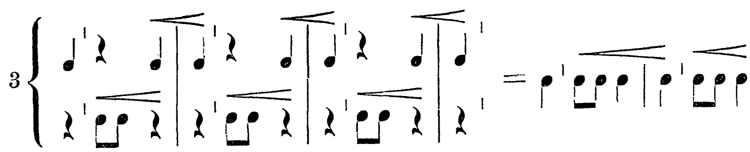
9.



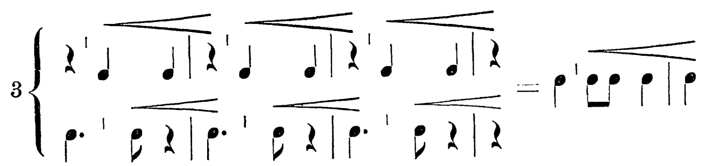
10.



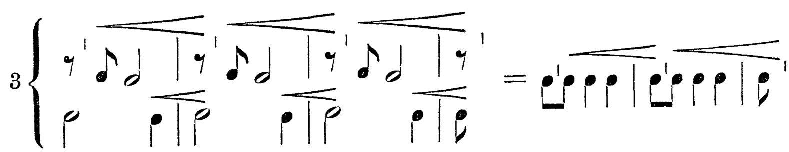
11.



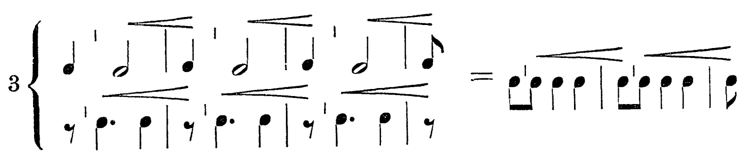
12.



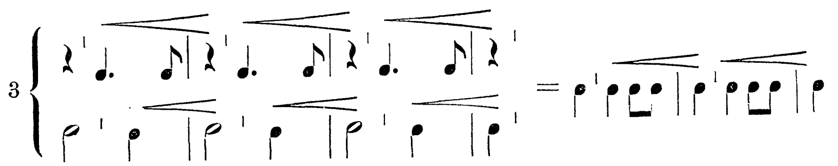
13.



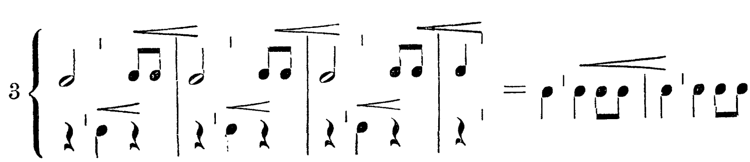
14.



15.



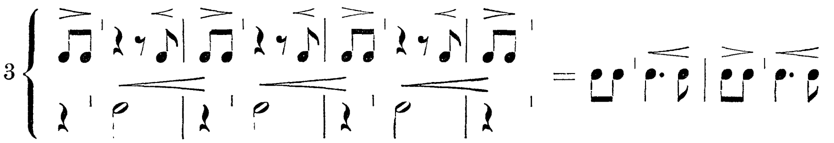
16.



17.



18.



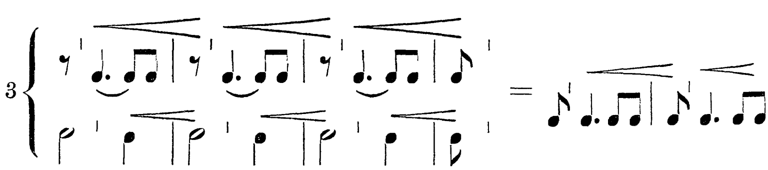
19.



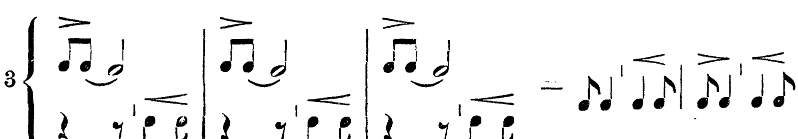
20.



21.



22.



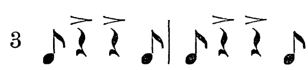
23.



24.



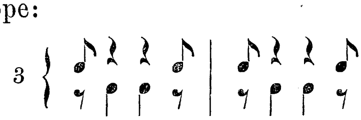
Die Betrachtung dieser und ähnlicher komplementären Bildungen führt in letzter Instanz nothwendig dazu, den polyrhythmischen Satz einheitlich aufzufassen und die Rhythmik der Einzelstimmen als Glieder des Gesammtrhythmus zu verstehen. Dass aber die Rhythmik der Einzelstimme nicht im Gesammtrhythmus aufgeht, lehrt die Vergleichung der Formen 10, 11 und 12; 13 und 14; 15 und 16; 17 und 18; 19 und 20; 21, 22 und 23; von denen jede rhythmisch ihren eigenartigen Sonderwerth hat, obgleich der Gesammtrhythmus der Gruppen derselbe ist. Vielleicht treffe ich das rechte, wenn ich den Einsätzen der die Hauptstimme ergänzenden Stimme für jene einen negativen Werth beimesse, ähnlich dem der Pause, wie wir ihn in § 31 erkannten, nur mit dem Unterschied, dass diese tönenden Pausen sich beliebig gliedern lassen und selbst Synkopirungen deutlich ausdrücken, was sich der wirklichen Pause als unmöglich erwies. Die Wirkung des Beispiels 23 ist eine ähnliche wie:



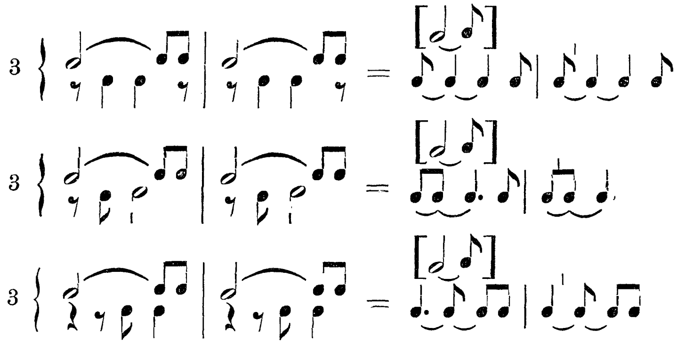
nur dass solche Pausen monorhythmisch nie verständlich sein würden, vielmehr stets als:



gehört werden würden. Die zweite Stimme gliedert also die Pausenwerthe deutlich im Sinne der Synkope:



Die Pausen der Hauptstimme sind ja aber nicht nöthig; die Wirkung wird rhythmisch eine ähnliche bleiben, wenn die Hauptstimme statt der Pausen die Längen behält: wir mögen dann so definiren, dass die Ergänzungsstimme den langen Notenwerth verschiedenartig zerlegen kann, z. B.:

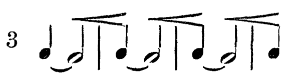


Damit gewinnen wir wieder einen Ausblick auf ganz neue Wirkungsbedingungen und Wirkungen der Rhythmik; der lange, ausgehaltene Ton tritt aus seiner starren Massivität heraus und vermag sogar End- und Anfangsbedeutung zu vereinigen, denn es versteht sich, dass mit dem Moment, wo die Gliederung des fortklingenden Tones ihren Anfang nimmt, die Motivgrenzen der beiden Stimmen auf gleiche Zeitpunkte rücken, d. h. der lange Ton geht, wenn die Motivgrenze in ihn hineinfällt (wie es in sehr vielen der aufgeführten Beispiele der Fall war) aus der diminuendo-Bedeutung in die crescendo-Bedeutung über:

[1.]



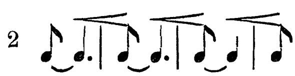
[2.]



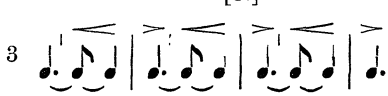
[6.]



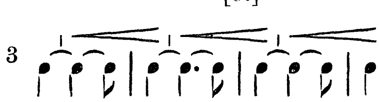
[7.]



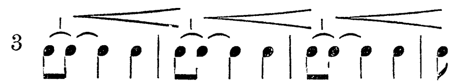
[8.]



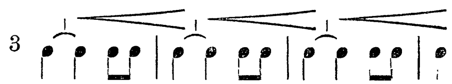
[9.]



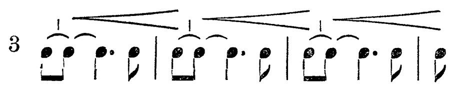
[13.]



[16.]



[17.]



[20.]



[23.]



Man unterschätze die Bedeutung dieses Nachweises nicht. Dass die lange Note nicht in der verlangten wechselnden Weise bei der praktischen Ausführung wirklich dynamisch schattirt werden soll, geht ja zur Genüge aus den Fundamentalsätzen der Dynamik hervor. In der Regel wird diese Schattirung so gut wie jede andere der Taktmotive in der Schattirung der Phrase aufgehen und nur in einzelnen Fällen kürzester Phrasenbildung dürfte sie ausgeführt werden. Wir wissen aber, dass die natürliche Dynamik eines Motivs nur eine Veranschaulichung von dessen immanenter lebendiger Kraft, seiner dynamischen Potenz ist, die selbst da noch verstanden wird, wo aus anderen Gründen die gegentheilige Stärkeabstufung angewendet wird, wie z. B. für abbetonte Motive im Diminuendo-Theil der Phrase. Der Einsatz der langen Note wird daher seinen Accent (§ 13) und das Motiv der Einzelstimme seine Dynamik behalten und dennoch werden die nachgewiesenen Qualitäten den ästhetischen Eindruck mit bestimmen. Wie ein mächtiger Quader durch ein auf seiner Oberfläche ausgearbeitetes oder selbst nur aufgeheftetes Ornament gegliedert erscheint, ohne es doch zu sein, so gewinnt der lange Ton wechselnde dynamische Werthe durch die Rhythmik anderer Stimmen.

Wir unterlassen es aus oft gedachten Gründen, auch für den vier-, sechs- und mehrtheiligen Takt und seine Untertheilungen die komplementären Bildungen nachzuweisen; dieselben sind, nach Analogie der vorgehenden entwickelt, leicht aufzustellen und zu begreifen. Die Mehrzahl derselben kann nichts anderes sein, als eine Potenzirung oder Kombination von Bildungen des zwei- und drei-

theiligen Taktes, da die grösseren Taktarten sämmtlich zusammengesetzt aus diesen beiden sind (2. 2., 2. 3., 3. 3 u. s. w.). Auch die komplementäre Bildung von Rhythmen, die eine Untertheilung zweiten Grades voraussetzen (§ 22), ist aus den vorhergehenden leicht begreiflich, z. B.



Ihre Entwickelung sei als Uebungsaufgabe angelegentlichst empfohlen.

§ 47. Seitenrhythmen.

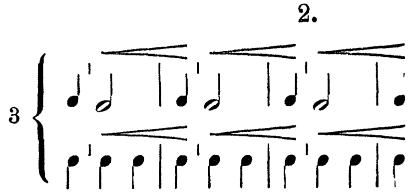
Bei den in den letzten Paragraphen entwickelten Rhythmen betrachteten wir den Gesammtrhythmus als in erster Linie in Betracht kommend, ohne doch verneinen zu können, dass auch der Rhythmus der einzelnen Stimme seine Bedeutung behält. Wir werden einige neue Gesichtspunkte gewinnen, wenn wir uns einmal auf den entgegengesetzten Standpunkt stellen und eine selbstständige Rhythmik der einzelnen Stimmen als beabsichtigt voraussetzen.

Soll nicht gegen den Willen des Komponisten die Auffassung komplementärer Bildung sich in den Vordergrund drängen, so muss vor allem dasjenige vermieden werden, was das Wesen der gegenseitigen Ergänzung ausmacht, d. h. die eine Stimme darf nicht schweigen oder aushalten, wenn die andere Toneinsätze bringt. Völlig selbstständig neben einander hergehend erschienen die in § 43 entwickelten Kombinationen (Parallelmetra), in denen jede Stimme ein schlichtes Metrum darstellte, die eine in Zählzeiten, die andere oder die anderen in Untertheilungen oder höheren Einheitswerthen. So werden wir auch parallele Rhythmen gewinnen können, wenn die Rhythmen der Einzelstimmen auf parallele Metra basirt sind. Der Vollständigkeit wegen dürfen wir die einfachere Kombination nicht übergehen, wo eine Stimme ein Metrum schlicht durchführt, während die andere dasselbe oder ein paralleles rhythmisirt; doch wollen wir uns beim Nachweis derselben auf den dreitheiligen Takt beschränken:

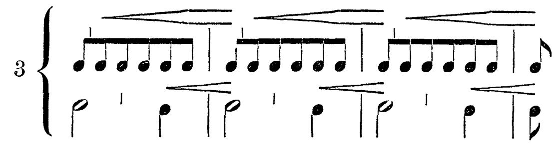
1.



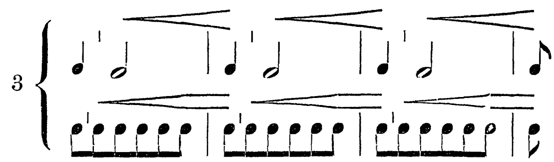
2.



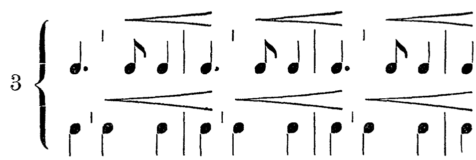
3.



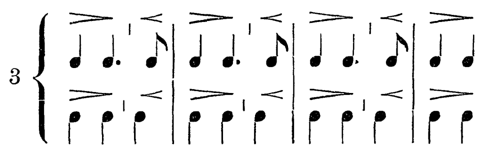
4.



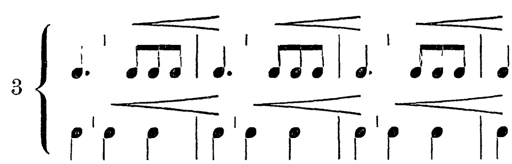
5.



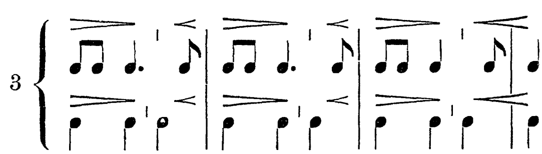
6.



7.



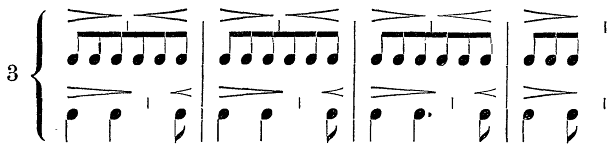
8.



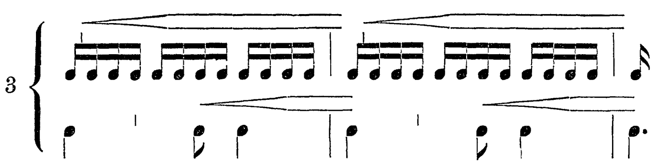
9.



10.



11.



u. s. w.

12.

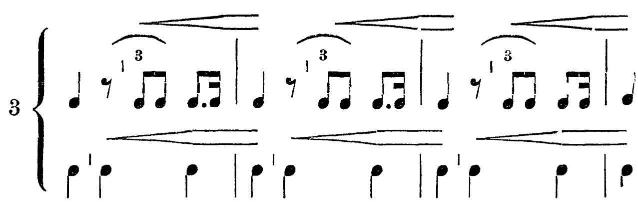


u. s. w.

13.

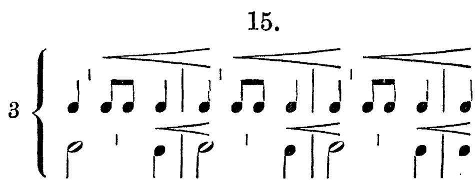


14.

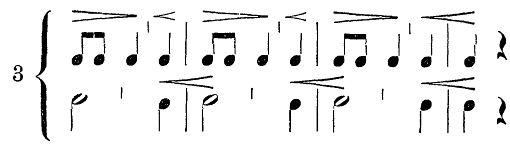


Die Zahl der für den 3-Takt noch weiter möglichen Kombinationen ist sehr gross, wie auf den ersten Blick ersichtlich ist. Wir gehen nun zur Kombination verschiedener Rhythmen über, die auf Parallelmetra benachbarter Grade (Untertheilungen ersten Grades und Metrum der Zählzeiten, oder Untertheilung ersten und zweiten Grades) basirt sind (Seitenrhythmen):

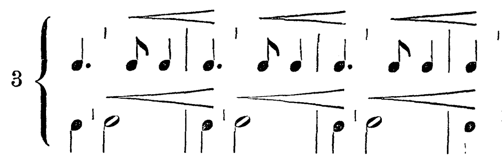
15.



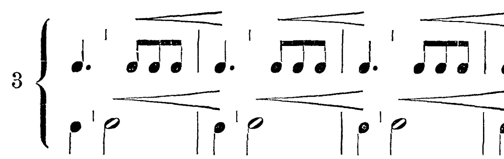
16.



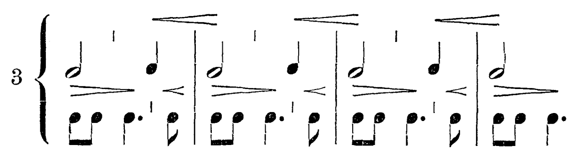
17.



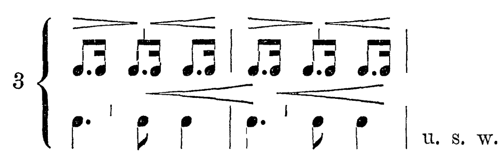
18.



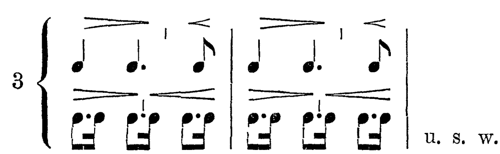
19.



20.



21.



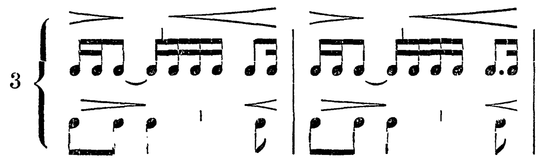
22.



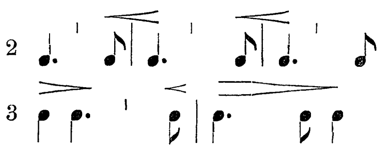
23.



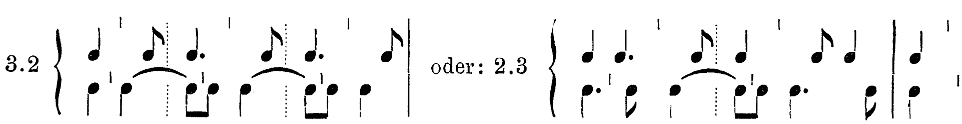
24.



Damit dürfen wir auch hier abbrechen; die Bedeutung der Seitenrythmen als neben einander verständlicher verschiedenen rhythmischen Bildungen verschiedener Stimmen ohne hervortretende Ergänzungstendenz ist aus den aufgeführten Beispielen hinreichend klar ersichtlich. Komplementäre und Seitenrhythmen haben mit den Parallelmetren das gemeinsame, dass die dynamischen Schwerpunkte der Taktmotive stets zusammenfallen und nur die Ausdehnung des crescendo resp. diminuendo mehr oder weniger differirt. Eine Kombination von Motiven, deren dynamischer Schwerpunkt nicht zusammenfällt, ist die komplizirteste aller rhythmischen Bildungen, denn sie bedingt eine Verkoppelung verschiedener Taktarten z. B. des zweitheiligen und dreitheiligen Taktes:



Der Effekt einer solchen Verbindung ist nur in wenigen genialen Leistungen wie in der bekannten Verkoppelung dreier Tanzarten in der Bankettscene in Don Juan ein anderer, als der des Imbroglio, der Verwirrung, oder aber die Rhythmen wirken komplementär und ergeben einen sechstheiligen Takt, dessen Gliederung sich darnach bestimmt, ob die dreitheiligen oder zweitheiligen Gruppen der als Melodie führend aufgefassten Stimme angehören:



Um Verkoppelungen verschiedener Taktarten voll verständlich zu machen, bedarf es vor allem einer die Taktart scharf hervortreten lassenden Melodik und der Beihülfe von Pausen und einer meisterlich balancirenden Harmonik. Dass dieselben in dem hier entwickelten System ihre Erklärung finden, geht aus dem

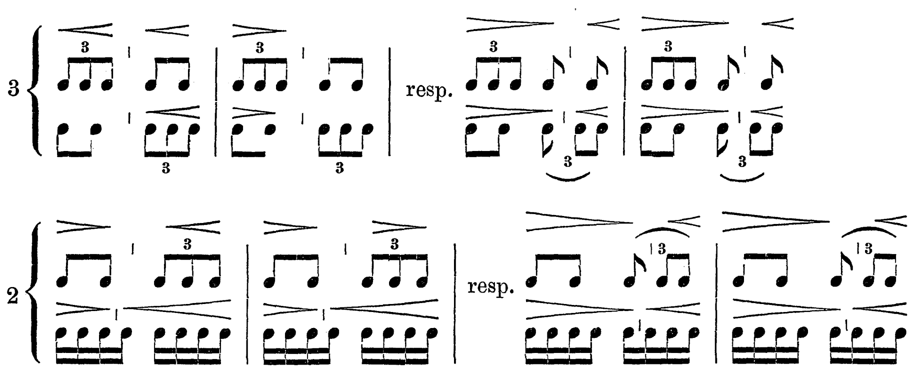
angedeuteten schon hervor; näher auf das Thema einzugehen, verbietet sich aber dadurch, dass jeder Spezialfall eine Fülle schwieriger Detailfragen mit sich bringt, welche zu erörtern uns der Raum fehlt. Eine andere Art widerstreitender Bildungen, nämlich Phrasen mit verschiedenen dynamischen Höhepunkten werden wir im nächsten Kapitel kennen lernen (§ 51).

§ 48. Triolen, Duolen, Quartolen, Quintolen u. s. w. im polyrhythmischen Satze.

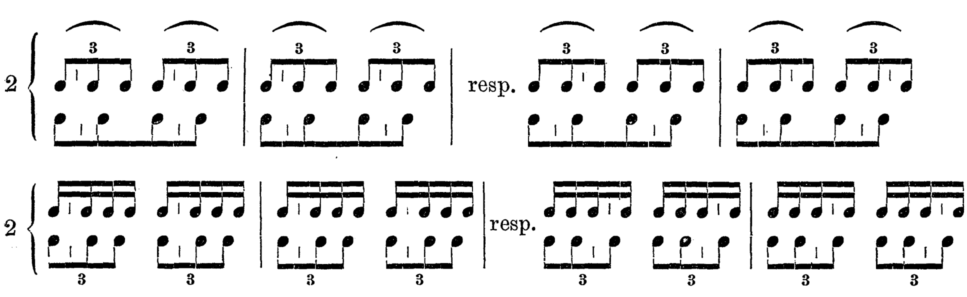
Wir haben im 5. Kapitel (abweichende Untertheilung zusammengezogener Zähleinheiten) darauf hingewiesen, dass die Triole monorhythmisch eine leichtverständliche Bildung ist, sofern man nur den Gesammtwerth derselben als Einheit versteht; nur in den Fällen, wo die Triole die Zählpunkte verschob, mussten wir sie als schwer fassbar bezeichnen. Auch im polyrhythmischen Satze kann die Verständlichkelt der Triolen bald leichter bald schwerer sein und ihr Auftreten daher bald ungezwungen bald mehr oder weniger gewaltsam und belästigend erscheinen. Ganz ungezwungen ist es, wo die Triole als Untertheilung auftritt und die Parallelstimmen ihr ungetheilte Werthe gegenüberstellen:



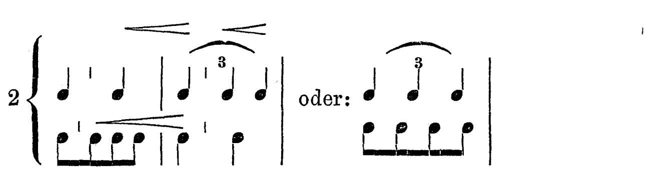
Schwieriger ist bereits die Auffassung und beunruhigender die Wirkung der Triolen, wo sie der Zwei- und Viertheilung gegenüber steht:



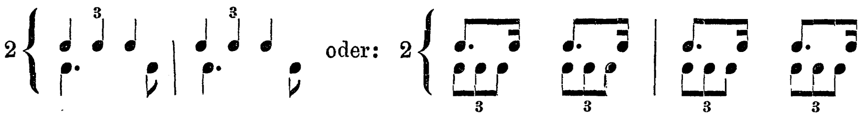
Doch sind beide Kombinationen sogar fortgesetzt als Parallelmetren möglich und kommen nicht selten vor:

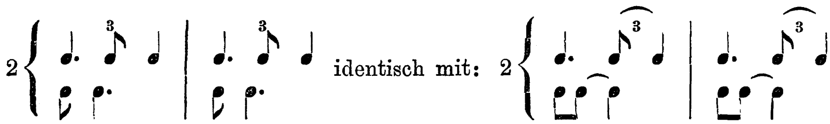


Trifft die Triolenbildung die Zähleinheiten, d. h. tritt an Stelle von zwei Zähleinheiten eine Triole, so ist dieselbe polyrhythmisch leichter verständlich als unter gleichen Verhältnissen monorhythmisch, ihre Ausführung aber, wenn die betreffende Stimme allein von einem Spieler ausgeführt wird, natürlich eben so schwer, und wenn der polyrhythmische Satz wie auf dem Klavier oder der Orgel in seiner Gesammtheit einem Spieler zufällt, sogar schwerer:

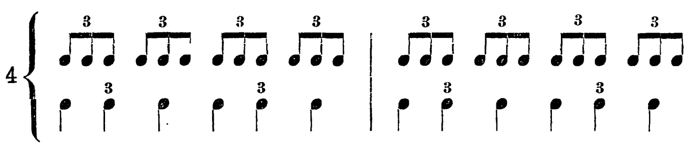


Die schwierigsten Komplikationen entstehen endlich, wenn der Triole ein durch Zusammenziehung aus Untertheilungen entstehendes rhythmisches Motiv gegenübersteht und wohl gar die Triole selbst noch rhythmisch verändert ist:





Die 2. Etude von Chopin Op. 25 bringt gar in beiden Stimmen Triolen, in der Oberstimme Untertheilungstriolen, in Bass Triolen für je zwei Zähleinheiten. Monorhythmisch hat keine von beiden Stimmen Triolen, sondern fortgesetzte schlichte Tripelbewegung aber mit einander verglichen, bildet jede gegen die andere Triolen:



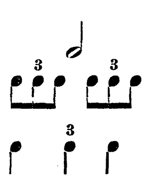
Für die Oberstimme wäre indess in diesem Falle die Triolenbezeichnung übrig, während eine synkopirende Schreibweise der Unterstimme nicht statthaft wäre:



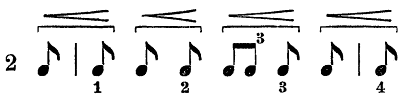
denn der für die Bildung des dritten und vierten Achtels nothwendige Synkopenaccent (§ 24) ist offenbar von Chopin nicht intendirt. Dagegen würde eine verschiedene Taktvorzeichnung ($^{12}/_8$ und $^6/_4$) insofern identisch mit der von Chopin gewählten Schreibweise sein, als sie die Triolenbezeichnung nur in die Vorzeichnung versetzte:



Offenbar zog Chopin die grössere Anschaulichkeit der anderen Schreibweise vor. Die 3 über den Achteltriolen ist allerdings auf alle Fälle entbehrlich. Da Allabrevetakt vorgezeichnet ist, dürfen wir nicht $\frac{4}{3}$, sondern müssen $\frac{2}{23}$ schreiben, durch diese vorgeschriebene Zählweise ist aber auch die Hauptschwierigkeit der Kombination gehoben; denn die Zähleinheiten sind die höheren Einheiten beider Bewegungsarten:



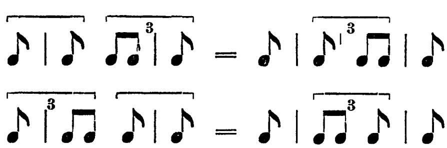
Dass die Triole nicht in- oder abbetont vorkommt, sondern stets nur anbetont, muss zunächst sehr auffallen, nachdem wir eine volltaktige Bildung nach der andern zu Gunsten auftaktiger verschwinden sahen. Wir haben aber bereits im § 19—20 erkannt, dass die in- oder abbetonte Triole theoretisch sehr wohl denkbar ist und oft genug wirklich verstanden wird, dass sie nur eine vikarirende Schreibweise verlangt. Eine Bildung wie:



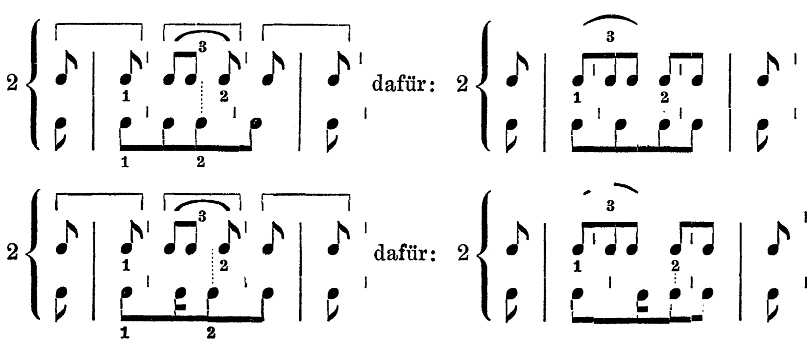
würde die Zählpunkte verrücken, wie man leicht einsieht, wenn man ♪. statt ♪ schreibt:

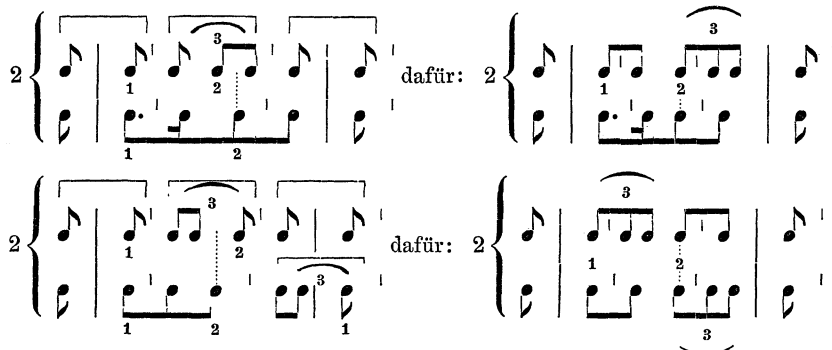


d. h. die Dauer von 2 (bis zum Einsatz von 3) ist um $^1/_6$ (♪) länger und die von 3 um $^1/_6$ kürzer als die von 1. Das würde an und für sich nicht schlimm sein; die Schwierigkeit, solche Dauerverhältnisse korrekt zum Ausdruck zu bringen, wäre aber unüberwindlich, zumal polyrhythmisch, wenn eine andere Stimme sich in gleichen nicht derartig verschobenen oder aber gar in anders verschobenen Werthen (mit der auftaktigen Triole an anderer Stelle) bewegte. Das ist der Grund, weshalb stets diejenige Zählzeit in eine volltaktige Triole zerlegt wird, auf welche zwei Glieder der Triole fallen:



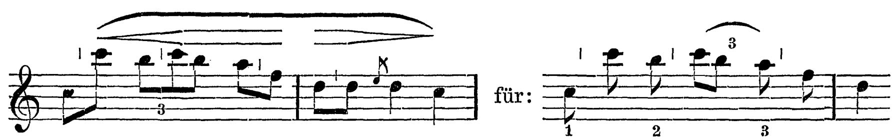
Dabei kommt nur scheinbar anbetonte Auffassung zur Geltung; denn die anbetonte Triole zerfällt in zwei Theile, die auftaktigen Motiven angehören. Nur auf solche Weise können polyrhythmische Komplikationen vermieden werden, wie:



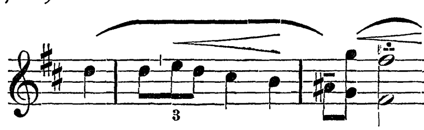


u. s. w.

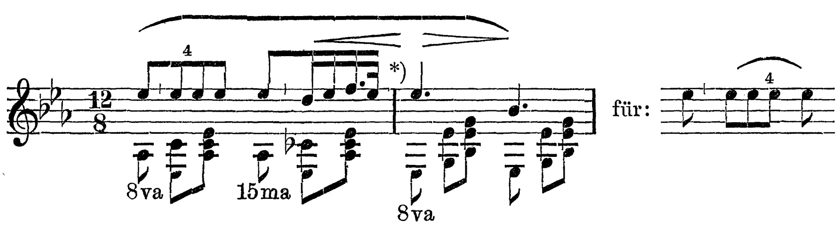
Wie die Triole kommen auch alle anderen abweichenden Theilungen, die Duole, Quartole, Quintole, Sextole u. s. w. nur in anbetonter Schreibart vor, während sie bei auftaktiger Motivbildung — d. h. nach unseren neuesten Fortschritten der Erkenntniss (§ 43) immer — auftaktig verstanden werden, z. B. (Chopin, Mazurka Op. 24. II):



oder (derselbe Op. 30, II):

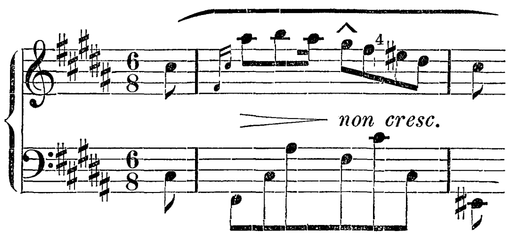


denn die Untertheilung eines grösseren Werthes erkannten wir als stets überleitend zum folgenden Zählpunkt. Die folgenden Beispiele bedürfen daher keiner weiteren Erläuterung als der Lesezeichen und dynamischen Schattirungen. (Chopin, Nokturne, Op. 9, II):

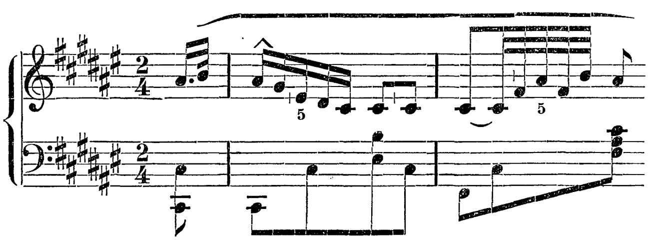


*) Die ganze Nokturne hat die Taktstriche an verkehrter Stelle; anstatt die Motive wie hier in der Mitte zu durchschneiden, rahmen sie dieselben ein; damit man nicht meine, in dem häufigen Vorkommen solcher, nach der hier entwickelten Lehre unrichtig gestellten Taktstriche bei zusammengesetzten Taktarten eine Waffe gegen diese Lehre selbst machen zu können, etwa indem man mir vorwürfe, den Taktstrichen eine Bedeutung beizulegen, die sie traditionell gar nicht haben, verweise ich auf des ganz ausgezeichneten und niemals (auch

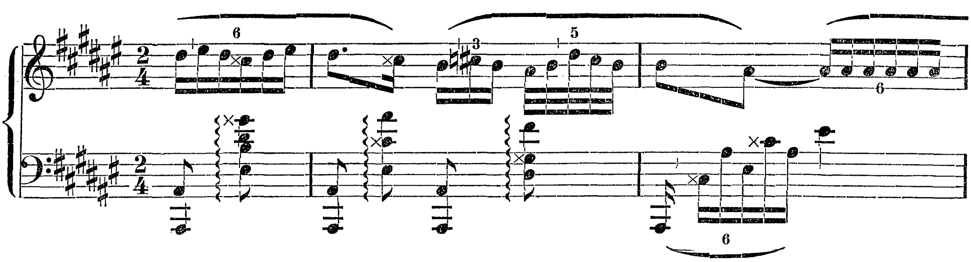
(derselbe, Op. 9, III):



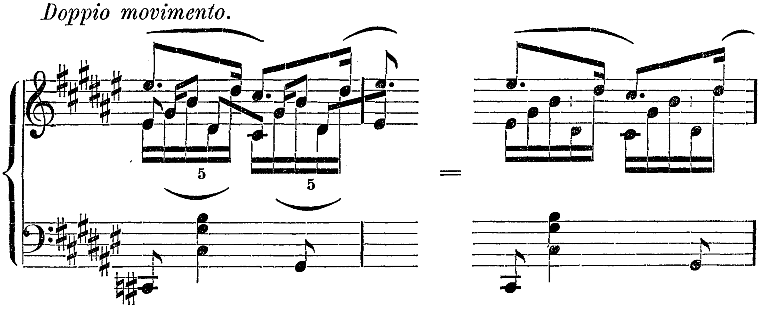
(derselbe, Op. 15, II):



(daselbst):

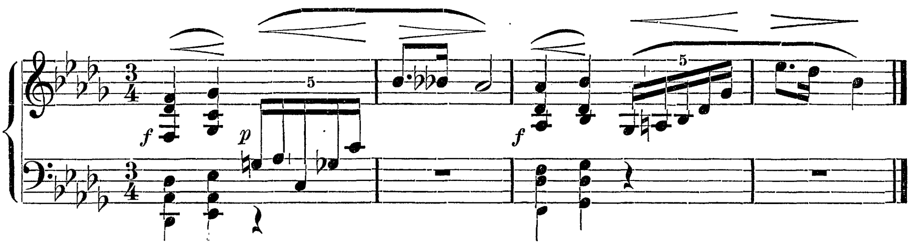


Doppio movimento.



bei Lebzeiten nicht) nach Verdienst gewürdigten Heinrich Christoph Koch „Anleitung zur musikalischen Komposition“ (Leipzig, 1782, 1787, 1793, 3 Bde.), aus der man sich über Takt, Rhythmus und Phrasirung mehr Rath holen kann, als aus der ganzen seitherigen Litteratur zusammengenommen. Dort wird man im 2. Abschnitt der 2. Abtheilung des 2. Bandes, § 50 ff. die klarste Formulirung der Bedeutung des Taktstrichs finden. Koch gestattet zwar, dass beim $^4/_4$ Takt einzelne Cäsuren auf das 3. Viertel fallen, allein eine fortgesetzte derartige Ordnung würde schwerlich seinen Beifall gefunden haben. Wer Koch's Werk, das antiquarisch zur Zeit für nichts geachtet wird, erlangen kann, versäume nicht die Gelegenheit, sich in Besitz dieses äusserst werthvollen Schatzes zu setzen.

(derselbe, Op. 48, II):



Das Ergebniss dieser Betrachtung ist von schwerwiegender Bedeutung, denn es lässt sich daraus für den Vortrag der Triolen u. s. w. eine Regel deduziren, an welche man vor Erkenntniss des Wesens der vikarirenden Notirung unmöglich denken konnte, nämlich dass diese problematischen rhythmischen Bildungen möglichst im Sinne der durch die vikarirende Schreibweise ersetzten Motive zu gliedern sind. Wenn dass auch vielleicht nicht in allen Fällen nothwendig geschehen muss (die übergreifende Triole u. s. w. ist ja wohl eben so gut möglich wie die übergreifende Zusammenziehung, vgl. Kap. IV), so wird es zum mindesten in vielen Fällen geschehen dürfen, da jene Motivbildungen sehr wohl auffassbar sind und eine exakte Notirung für sie nicht existirt. Für die meisten Fälle ist das Resultat eine kleine Verlängerung des ersten Tones der Triole, Quartole u. s. w. gegenüber ihren übrigen Theilwerthen.

Damit mögen auch diese Spezial-Betrachtungen ihren Abschluss finden; wir überblicken nun in dem letzten Kapitel die Resultate der neun vorausgegangenen, um zu prüfen, wie weit wir für die Phrasenabgrenzung und motivische Gliederung der einer Phrasenbezeichnung entbehrenden Werthe feste bestimmende Gesetze gewonnen haben, zugleich um den Komponisten der Gegenwart und Folgezeit ein Mittel an die Hand zu geben, das ähnlichen Missdeutungen, wie die Werke der Klassiker sie zu erleiden haben, ein für alle Mal vorbeugt. Denn mit dem pädagogischen Zwecke der Geistesgymnastik, der Uebung im Auffassen metrischer und rhythmischer Bildungen aller Art verband ich von Anfang an bei Abfassung dieses Buches den praktischen Zweck der Vorbereitung einer folgenschweren Verbesserung unserer Notenschrift, nämlich der Ersetzung der Legatobögen durch Phrasenbögen.

X. Kapitel.

Phrasirung.

§ 49. Motiv-Verkettung.

Vergleichen wir die einfachen Taktarten (2, 3) mit den zusammengesetzten (2. 2, 2. 3, 3. 2, 3. 3, 4. 3), so erscheinen erstere offenbar als die Keimbildungen aus denen sich letztere entwickeln, d. h. die Vorzeichnung einer der grösseren Taktarten giebt für eine über die einfache Motivbildung hinausgehende grössere Gruppenbildung direkte Bestimmungen, insofern sie zwei, drei oder vier einfache Motive zusammenschliesst. Allerdings erweisen sich die 6, 9, 12 oder gar noch mehrtheiligen Taktarten bei näherer Betrachtung in der Regel als nur zwei-, drei- oder vierzählige, während man es vorzieht, die mehrzähligen Taktarten in kleinere Takte zu zerlegen; gerade diese Möglichkeit verschiedener Schreibweise muss uns aber für die Auffassung von Taktfolgen den Schlüssel geben, d. h. wir dürfen in ihnen nichts anderes suchen, als eine Erweiterung desselben Prozesses der Gruppenbildung, der zunächst die einfachen Taktarten ergab. Die ungemein schwankende Terminologie der metrisch-rhythmischen Verhältnisse bezeichnet gewöhnlich die Gruppen der zu höherer Einheit zusammengehörigen Takte als Rhythmus, und man spricht daher von zwei-, drei- oder viertaktigen Rhythmen (ritmo di due, tre, quattro battute); der einfache Takt heisst italienisch *misura*, französisch *mesure*, aber was wir speziell als Rhythmen bezeichnet haben, heisst auch in anderen Sprachen so, nämlich die durch Wechsel längerer und kürzerer Töne oder Pausen entstehenden Tonbilder. In neuerer Zeit ist es gebräuchlich geworden, die höhere Einheit, zu welcher Taktmotive zusammenwachsen, Phrase*) zu nennen, wodurch der Doppelsinn des Wortes Rhythmus beseitigt wird. Die Lehre von der Phrasenbildung lässt zunächst eine Fassung zu, welche nur auf die Metrik Bezug nimmt; wir wissen aber bereits, dass die rhythmischen Umgestaltungen des Metrums für die Auffassung der Motivanfänge und -Enden und demzufolge auch der Phrasenanfänge und -Enden bestimmende Bedeutung gewinnen. Wir wollen uns daher des unfruchtbaren Schematismus entschlagen, nach Art der im ersten Kapitel aufgestellten Tabellen hier lange Reihen erweiterter metrischen Schemata einzurücken, dürfen vielmehr versuchen, gleich ausgerüstet mit dem ganzen Apparat der Ergebnisse der vorausgegangenen Kapitel sowohl in metrisch-rhythmischer als harmonisch-melodischer Hinsicht die Frage der Phrasenbildung nach allen Seiten hin umsichtig zu ventiliren.

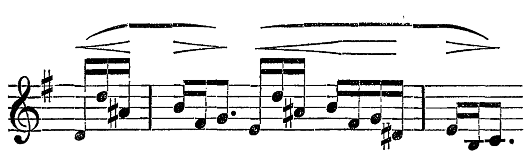
---

*) J. P. A. Schulz, der Verfasser des Artikels: „Vortrag“ in Sulzer's ‚Theorie der schönen Künste‘ (1772) braucht bereits diesen Ausdruck, doch scheint derselbe später wieder in Vergessenheit gerathen zu sein.

Zunächst müssen wir konstatiren, dass die zur Phrase verwachsenden Motive keineswegs immer rhythmisch, ja auch nur metrisch gleich sind.

Wir haben uns im vorigen Kapitel zu der Erkenntniss durchgearbeitet, dass die Anbetonung nur eine metrische Scheinform ist, da sie die Einheiten höherer Ordnung ohne inneren Zusammenhang neben einander stellen, eine Kette von lauter Enden anstatt ein gliederweises Weiterwachsen vorstellen würde. Da nun aber unleugbar eine grosse Zahl musikalischer Themen mit einem starken Accent, einem dynamischen Hauptwerth volltaktig anfangen, so ist aus unseren bisherigen Resultaten mit Bestimmtheit zu schliessen, dass dieser anbetonte Anfang entweder stets ein prokatalektischer ist, d. h. dass er ein ausgelassenes Werden voraussetzt und uns gleich das gewordene giebt, oder aber, dass sogleich nach dem anbetonten Anfange die Auffassung zu in- oder abbetonten Formen übergehen muss. Westphal hält an der Prokatalexis, die ein Begriff der antiken Metrik ist, fest; ich glaube jedoch, sie fallen lassen zu müssen. Denn vor dem wirklichen Anfang kann nur musikalisch indifferente Zeit liegen; die Annahme der Prokatalexis würde aber Pausenwerthe von bestimmter Qualität bedingen. Da nun die Ausdehnung der Auftaktigkeit der Motive innerhalb der Phrasen in der ungezwungendsten Weise wechselt (wovon freilich Westphal nicht redet), so würde die Bestimmung der Ausdehnung der Prokatalexis nur eine ganz willkürliche sein können.

Der Einsatz mit dem vollen Takte und in der vollen Tonstärke eines dynamischen Höhepunktes hat keine andere Bedeutung als die Aufstellung eines festen Ausgangspunktes für das rhythmische Empfinden, die gar nicht misszuverstehende Betonung eines ersten Zählpunktes höherer Ordnung. Durch den Abstand dieses Zählpunktes von der ersten dynamischen Hauptnote des folgenden Motivs erhalten wir so gleich die sichere metrische Grundlage für die Auffassung der sich entfaltenden Rhythmen, während bei auftaktig einsetzenden Rhythmen dieser sichere Massstab ebenfalls erst mit der zweiten dynamischen Hauptnote, d. h. also mit dem Schwerpunkt des zweiten Motivs gegeben ist. Z. B. könnte der Anfang der Beethoven'schen Sonate, op. 14, Nr. 2 sich ja auch so weiter entwickeln:



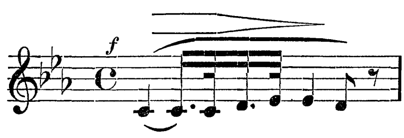
d. h. im dreitheiligen statt zweitheiligen Takt. Man darf sich nicht durch das Vertrautsein mit dem Werke darüber täuschen lassen, dass thatsächlich die Taktart erst durch den dynamischen Höhepunkt des zweiten Motivs bestimmt wird, nicht aber durch die Dauer des ersten Motivs. Die Annahme, dass die Dauer des zweiten Motivs nachträglich das erste als prokatalektisch bestimme, scheint mir nicht zutreffend; vielmehr müsste die Definition dahin präzisirt werden, dass das zweite Motiv einen Zuwachs an Auftaktigkeit, eine Bereicherung des crescendo-

Theiles erfahren hat auf Kosten des diminuendo-Theiles des ersten, d. h. das erste ist zwar verkürzt, aber nicht *a parte ante*, sondern *a parte post.*

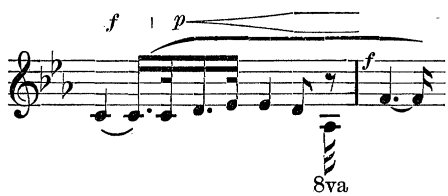
Wählen wir als weiteres Beispiel das Grave des ersten Satzes von Beethoven's Sonate pathétique. Wie die eiserne Hand eines unerbittlichen Schicksals greifen die Forte-Schläge der Taktanfänge in unser Empfindungsleben und machen die Klagen des eigentlichen thematischen Motivs verständlich. Am Ende des Satzes hat Beethoven die Forte-Schläge weggelassen und bringt nur die klagenden Motive mit halbtaktigen Pausen; man stelle sich den Unterschied der Wirkung vor, wenn Beethoven auch am Anfang die Schläge weggelassen hätte!



Wollten wir in diesem Falle anbetonte Motive resp. Phrasen (beide Begriffe fallen hier zusammen) annehmen, so wäre die beste Kraft und Wirkung dahin:

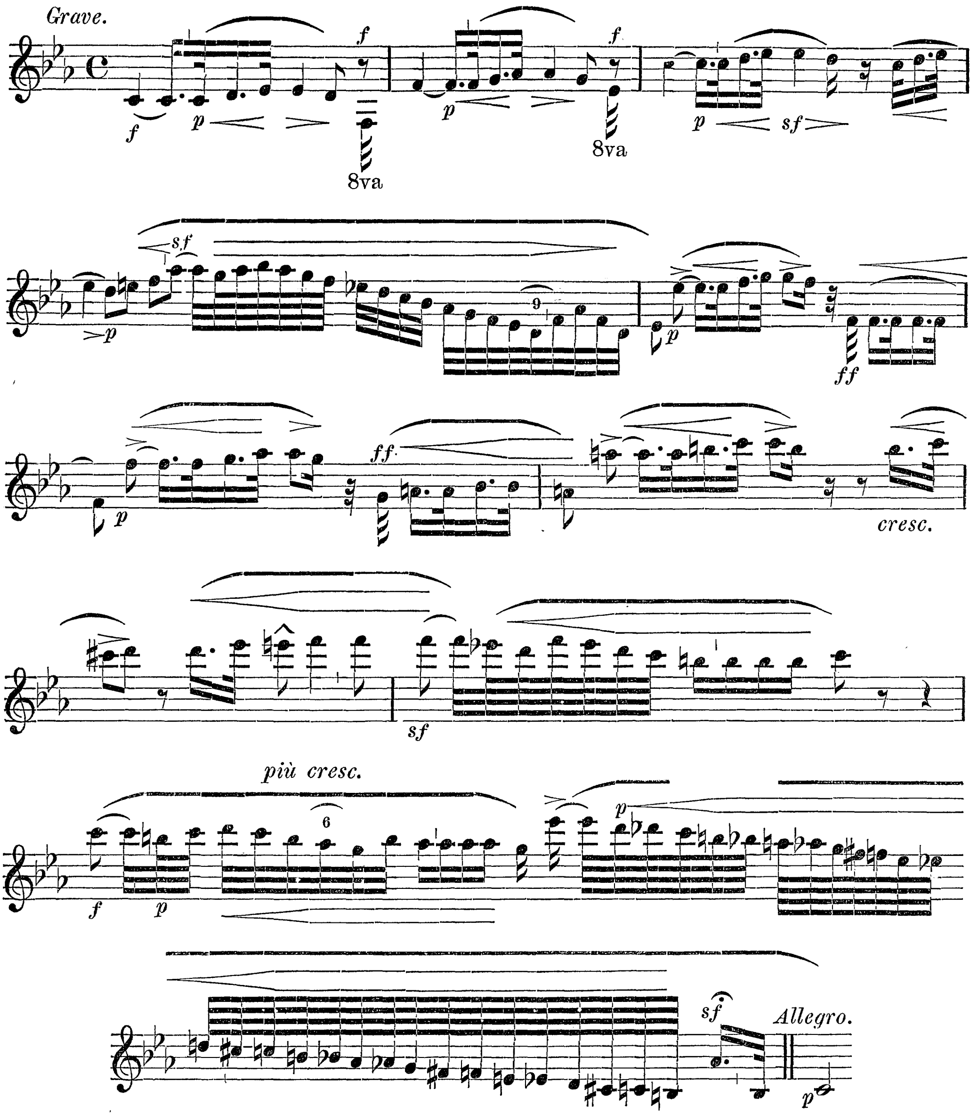


Eine solche Auffassung ist aber schon aus den § 19 entwickelten Gründen ganz unzulässig und bliebe, wenn wir im Hinblick auf die Vorzeichnung des C-Taktes die Motive in solcher Ausdehnung fassen wollten, nur der Ausweg, das erste Zweiunddreissigstel als Anfang und den Forte-Schlag des zweiten Taktes als Ende des zweiten Motivs zu fassen, während das erste dann wiederum *a parte post* verkürzt erschiene:



Allein selbst die schärfste Ausprägung des Crescendo von *es* nach *d* würde nicht verhindern können, dass der Hörer die Pause (ein Achtel im Grave schon ein beträchtlicher Zeitwerth), welche der Auflösung der Dissonanz des verminderten Septimenaccordes folgt, als Ende und das vorschlagende Zweiunddreissigstel im Bass als neuen Anfang versteht. Wir werden daher durchaus darauf hingewiesen, einen Wechsel zweier kontrastirenden Motive, eines durchaus forte gehaltenen und eines aus dem piano aufseufzenden anzunehmen; das erstere ist zunächst nur durch den forte-Schlag vertreten, erhält dann $^1/_{32}$, im sechsten und siebenten Takt aber $^9/_{32}$ ($^1/_4$ und $^1/_{32}$) Auftakt. Diese beiden Motive verwachsen nicht zu längeren Phrasen, aber im 4./5. und 8./9. Takt erscheinen

verlängerte Bildungen, die ungefähr (nicht genau) der Ausdehnung ganzer Takte entsprechen. Das ganze Grave erfordert also die Bezeichnung:



Das beginnende $c^{'''}$ der vorletzten Phrase hat man wohl nur als durch Phrasenanfangsaccent verstärkt anzusehen, nicht aber von der Phrase abzulösen nnd ihm etwa verstärkt eine ähnliche Bedeutung zuzuerkennen, wie den forte-Schlägen des ersten Anfangs; dagegen spricht einmal die geringe Dauer und dann der veränderte Satz, da das $c^{'''}$ allein auftritt und nicht getragen von einem wuchtigen vollen Accorde. Auch das $es^{'''}$ der letzten Phrase, wie die beginnenden Töne des $es^{''}$, $f^{''}$ und $a^{''}$ im 5., 6. und 7. Takte dürften wohl

einen mässigen Anfangsaccent zu beanspruchen haben. Die Verschiebung des dynamischen Schwerpunkts im 4. Takte von *f* auf *as* kennen wir aus § 39, und das *sf* des *as*¹ der letzten Phrase muss aus harmonischen Gründen erklärt werden; dieser starke harmonische Accent, dem sich zugleich eine erhebliche Verlängerung (𝄐) zur Erhöhung der Wirkung der Dissonanz zugesellt, wird die Ursache des piano der dynamischen Hauptnote (§ 41, Verschiebung des dynamischen Höhepunkts eines abbetonten Motivs auf die dissonante Penultima).

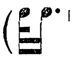
Die von mir hier durchweg den Phrasen beigegebenen crescendo- und diminuendo-Zeichen sind sammt und sonders die aus den ersten Kapiteln unserer Untersuchung sich ergebenden natürlichen Schattirungen, also für jeden entbehrlich, der tiefer in die dynamische Natur der metrisch-rhythmischen Bildungen eingedrungen ist. Nun blicke man aber zurück auf die alte Lehre der Accentuation und sehe zu, was aus dieser intensiv leidenschaftlichen Einleitung wird, wenn man sie nach den Vorschriften jener vorträgt; was wir als grössten Fehler erkannten, die schwächere Tongebung kurzer Noten, die nicht relativ dynamische Hauptnoten sind, gebietet die Accentlehre geradezu. Das Hauptmotiv wäre daher zu spielen:



und vollends würden die Zweiunddreissigstel- und Vierundsechzigstel-Gänge in einen kunterbunten Wechsel stärker und schwächer accentuirter und accentloser Töne zu zerfallen haben. Wer die Unnatur solcher Bestimmungen, welche jeden grösseren Zug zur Unmöglichkeit machen und den vom Komponisten hier und da vorgeschriebenen durchgehenden Schattirungen völlig fremd und zusammenhangslos gegenüberstehen, nicht einsehen will, dem ist freilich nicht zu helfen.

Das evidente Ergebniss der Betrachtung dieses Beispiels ist die Bestätigung des von uns aufgestellten Satzes, dass Motive als Einheiten höherer Ordnung verstanden werden, und dass ihre Entfernung von einander nicht nach ihren Anfängen, sondern nach ihren dynamischen Schwerpunkten, welche ihre Zählpunkte sind (§ 2), bemessen werden muss. Zwischen diesen Zählpunkten liegt die Grenzscheide der Motive, sei es, dass der Zählpunkt selbst Anfang oder Ende eines derselben ist (An- oder Abbetonung) oder dass Anfang und Ende mehr in die Mitte des Zeitraums zwischen den Zählpunkten fallen (Inbetonung); mit andern Worten, es ist kein Grund vorhanden, eine dynamische Form der Motive längere Zeit festzuhalten, sondern der Uebergang aus einer in die andere ergiebt sich jederzeit ungezwungen, wenn nur die Entfernung der dynamischen Schwerpunkte dieselbe bleibt. Dass aber auch diese wechseln kann, werden wir gar bald sehen.

Wir haben es zunächst mit der Verkettung von Motiven zu thun, deren dynamische Höhepunkte einander in gleichen Abständen folgen. In dem obigen Beispiele beträgt die Entfernung der dynamischen Höhepunkte zwei Viertel; dass beim Verwachsen zweier Motive zu einer längeren Phrase nur der dynamische Höhepunkt des einen derselben zum Höhepunkt der Phrase werden kann, während

der andere in das durchgehende crescendo oder diminuendo (ohne Extraaccent) eintritt, versteht sich nach dem, was sich bei der Erweiterung einfacher Taktarten zu zusammengesetzten ergab (§ 7 ff.) von selbst; wir wissen aber auch, dass der Zählpunkt dem umgeachtet seine Bedeutung behält und durch eine Verlängerung (den agogischen Accent, § 22) markirt wird; in der Phrase vom 8. zum 9. Takt kommt dieser agogische Accent dem e''' zu, über welches nicht zu knapp hinweggegangen werden darf, während er in der Phrase vom 4. zum 5. Takte gegenstandslos wird, da die dynamische Hauptnote des ersten Motivs der Phrase (f'') die Schlussnote ist, nach welcher ohnehin nicht prompt weiter gegangen werden darf. Die halbtaktigen Motive gliedern sich, da sie fast sämmtlich komplizirte Untertheilungen aufweisen, noch weiter in Untertheilungsmotive, die ich, sofern sie nicht durch längere Noten () genugsam charakterisirt sind, durch Lesezeichen abgegrenzt habe. Es versteht sich, dass auch den dynamischen Hauptnoten dieser die besagten Verlängerungen in bescheidenem Masse zukommen; aus § 20 wissen wir, dass dadurch die punktirten Rhythmen verschärft werden, wenn auch selten die Dehnung der Länge solche Dimensionen annimmt wie bei dem letzten *as'* mit der Fermate. Im 9. und 10. Takte ist die Einfügung des Lesezeichens sehr angebracht als Warnung vor der Theilung: .

Das Grave der Sonate pathétique hätte sonach im Hinblick auf die Dauer der für dasselbe charakteristischen Hauptmotive völlige korrekt im $^2/_4$-Takt statt an C-Takt aufgezeichnet werden können; dass Beethoven doch die letztere Schreibweise vorzog, dürfte einmal aus dem bereits aufgewiesenen gegensätzlichen Verhältniss der beiden Hauptmotive, die sich anfänglich in der That zu weiteren höheren Einheiten ergänzen (ohne jedoch zu verschmelzen), dann aber auch in dem Umstande zu suchen sein, dass die gehäuften Taktstriche im anderen Falle für den Leser, wenn derselbe nicht rhythmisch gut geschult ist, die ohnehin grosse Zahl der Einschnitte leicht noch vermehren. Beethoven liebt es aber überhaupt, Sätze von Scherzocharakter in kleinster Taktart zu schreiben, sodass oft genug der Takt nur einer Zählzeit entspricht, ($^3/_8 = ^1/_3$, $^3/_4 = ^1/_3$)*), während er den ästhetischen Eindruck langsamer Bewegung noch durch die Wahl grosser Taktarten für's Auge verstärkt. Damit ist eine Anregung gegeben, jene in recht kleine, diese in möglichst ausgedehnte Phrasen zu zerlegen, resp. bei jenen die motivische Untergliederung deutlich merken zu lassen, bei diesen dagegen sie durch die durchgehende dynamische und agogische Schattirung zu verdecken.

Von unserem Standpunkte aus, d. h. die Durchführung der Phrasenbezeichnung vorausgesetzt, könnte man zweifelhaft sein, ob nicht die Taktstriche überhaupt entbehrlich sind? und ich gestehe offen, dass ich, nachdem mir die volle Erkenntniss aufgegangen war, wie viel Schuld an der Verkümmerung des rhythmischen Verständnisses ihnen beizumessen ist, zuerst willens war, gegen sie zu Felde zu ziehen. Die dem entgegenstehenden praktischen Bedenken entgingen mir zwar gleich anfangs nicht; doch stand ich von ihrer Bekämpfung

*) Der alte Koch eifert bereits gegen diesen Brauch der Komponisten l. c., II, 2, § 64.

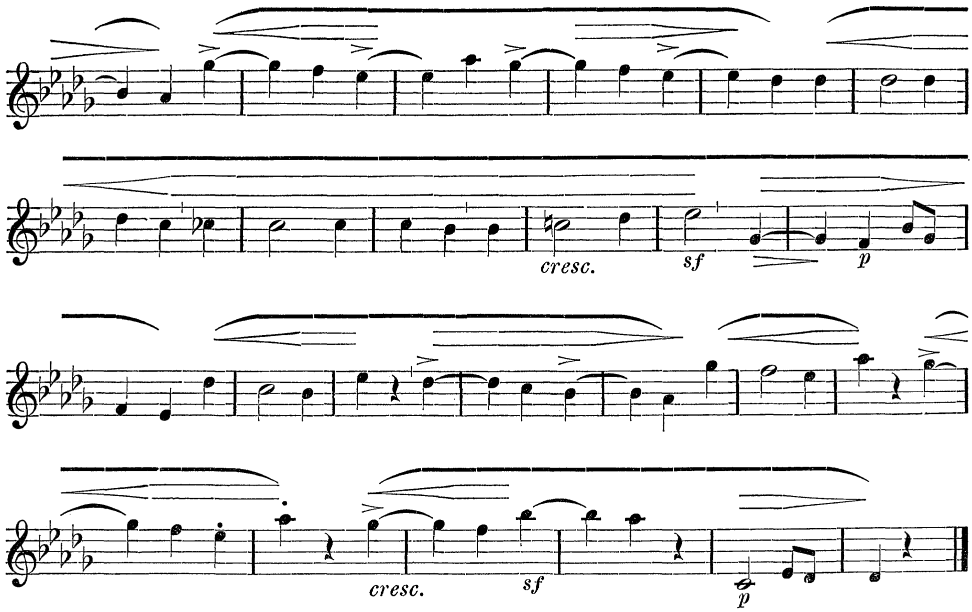
erst dann definitiv ab, als ich in der Anwendung des Lesezeichens ein Gegengewicht gegen ihren irre leitenden Einfluss gefunden hatte. Der letzte Rest von Abneigung gegen den Taktstrich schwindet aber nach Erkenntniss der Bedeutung der Zählpunkte höherer Ordnung, welche durch die Taktstriche direkt gegeben werden; auch die gegen die Motivgliederung verstossende übliche Anwendung der gemeinsamen Querstriche der Achtel, Sechszehntel u. s. w. ist durch die Ueberlegung gerechtfertigt, dass der Anfang der Zeitwerthe der Zählzeiten Zählpunkt für Untertheilungsmotive ist, z. B. (Beethoven, Op. 27, II Schlusssatz):



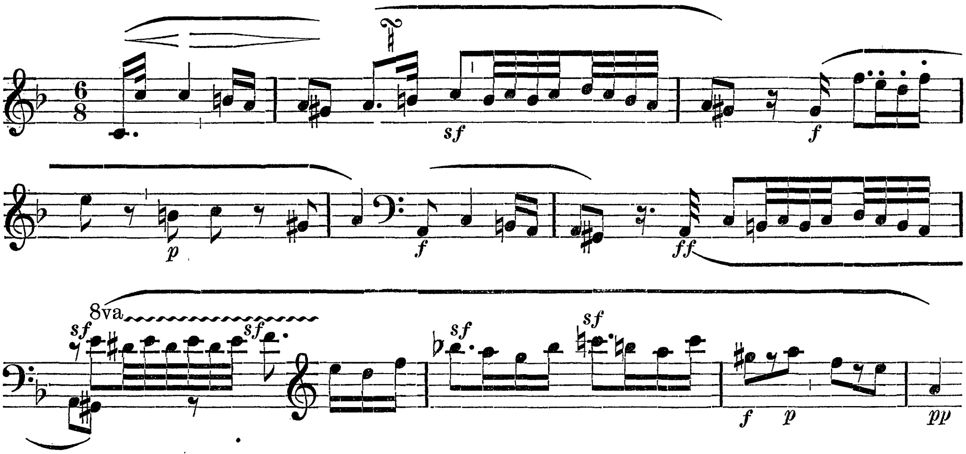
Es wird denen, die meiner Darstellung aufmerksam gefolgt sind, nicht entgangen sein, dass alle die Zeitpunkte, welche die alte Lehre der Metrik accentuirt, sich in der That als bedeutsamere gewichtigere erweisen; trotzdem bleibt aber zwischen den Ergebnissen beider Theorien ein tief einschneidender Unterschied bestehen, nämlich die einer lebenswarmen Gestaltung unentbehrliche Variabilität der dynamischen Werthe in meiner und die starre Stabilität derselben in der alten Lehre. Dass die alte Accentlehre einen halbwegs brauchbaren Kern enthält, ist selbstverständlich; denn sonst hätten sie sich unmöglich so lange Zeit halten können. —

Die einfachste Form der Motivverkettung ist die Folge von Motiven gleicher Dauer und gleicher Betonung, letztere Bezeichnung nicht im Sinne gleicher aktueller dynamischer Schattirung gefasst, sondern im Sinne gleicher dynamischer Potenz. Denn wir wissen, dass, wenn zwei Motive gleicher dynamischer Potenz zur engern Einheit der Phrase verbunden werden, das eine seine Dynamik verändern muss und nur durch den agogischen Accent noch seine dynamische Hauptnote bemerklich machen kann. So zerfällt z. B. das Scherzo der cis Moll-Sonate (Op. 27, II) von Beethoven in lauter doppeltaktige Motive (da jeder Takt nur eine Zählzeit enthält), von denen fast durchweg je zwei zu Phrasen zusammentreten, d. h. einen gemeinschaftlichen dynamischen Höhepunkt bekommen. Beethoven hat für die Dynamik nur wenige Anhaltspunkte gegeben; wir finden dieselbe aber ausreichend und ohne Willkür in völliger Uebereinstimmung mit den von uns aufgestellten Gesetzen:





Zu Bemerkungen geben die fünfte sowie siebente und achte Phrase Veranlassung; jene ist doppelt so lang, letztere sind nur halb so lang als die übrigen. Die Verschmelzung von vier Taktmotiven zur Phrase im ersteren Falle ist geboten durch das Sequenzverhältniss der beiden ersten derselben; nach § 42 hält die Sequenz dieselbe dynamische Entwickelungsform fest und bedingt den Anschluss an die nächstfolgende freie Bildung, d. h. wir erhalten ein durchgehendes crescendo bis zu dem von Beethoven bezeichneten *sf* und somit eine Phrase von 8 Takten. Der gegentheilige Fall der Phrasenverkürzung ist von gleich typischer Bedeutung; sein Sinn ist ein dreimaliger Anlauf zur Schlussphrase, ein zweimaliges Absetzen und Wiederansetzen. Man denke sich die beiden eintaktigen Phrasen weg und die Form wird ebenfalls erfüllt, nur freilich die Schlusswirkung wesentlich abgeschwächt erscheinen. Man beachte die kleinen Veränderungen, welche Beethoven bei der dreimaligen Wiederholung des crescendo-Theiles der Schlussphrase (so etwa könnte man definiren) angewandt hat: das zweite Mal Synkopirung des ersten Zählwerthes, das dritte Mal auch Synkopirung der dynamischen Hauptnote und Verzögerung des letzten Accordtones durch Vorhalt. Der Diminuendo-Theil der Phrase ist in seiner Wirkung verstärkt durch Auslassung des Auftaktes, sodass das Motiv nach der Pause sogleich piano einsetzt. Wenn man will, mag man auch die Anläufe zur Schlussphrase in diese hineinrechnen; sie erscheint dann verlängert. Nur vergesse man nicht, dass das absetzen seine ästhetische Bedeutung hat und bemerkbar werden muss: es würde durchaus verkehrt sein, die drei Anläufe in einem Zuge zu spielen. Als weiteres Beispiel für die sequenzartige Phrasenausreckung diene das folgende (Beethoven, Op. 10, III):



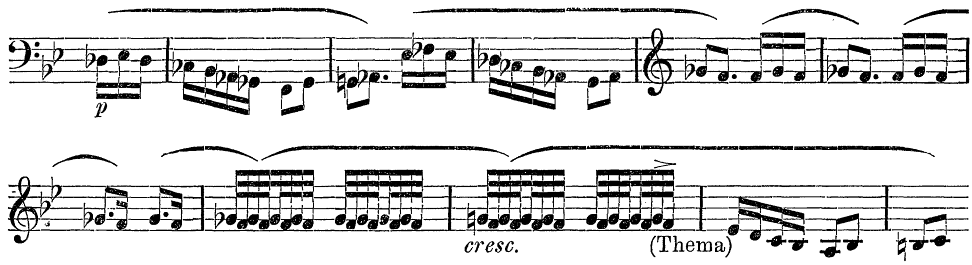
Die andere Bildung, das ansetzen der thematischen Bildung und wieder abbrechen, um schliesslich einen weiteren Flug zu nehmen, ist so sehr typisch für alle thematische Arbeit, dass wir kaum auf sie näher eingehen können, ohne direkt in die Kompositionslehre zu gerathen.*) Die sogenannten Durchführungstheile der Sonatensätze treiben ja in der Regel zunächst ein buntes Spiel mit Motiven der Hauptthemen, zerstücken dieselbe weiter, setzen sie kaleidoskopisch wechselnd zusammen, verlängern sie abweichend u. s. w. In solchen Fällen ist es oft sehr schwierig, die rechte Phrasirung heraus zu finden, d. h. die g r ö s s e r e n L i n i e n zu erkennen, welche diese Mosaik allein rechtfertigen.

Beethoven der grosse Meister der freien thematischen Arbeit, bietet eine Fülle hochinteressanter Bildungen verschiedenster Art; bald spinnt er aus unscheinbaren Fädchen das Hauptthema heraus, z. B. (op. 22):

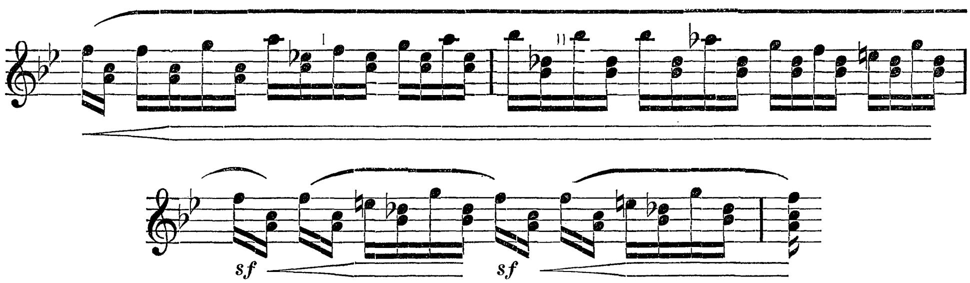


*) Wie herrlich fasste H. Chr. Koch die Lehre vom Aufbau der Tonstücke beim Schopf! Wenn ich es einmal unternehmen sollte, die Kompositionslehre anknüpfend an die Ergebnisse dieses Buches zu bearbeiten, so würde ich nur dem Grundriss des Koch'schen Werkes zu folgen brauchen.

oder (daselbst, beim nächsten Einsatz des Themas):



bald wiederholt er den Schlusstheil einer Phrase, z. B. (Op. 22):



oder (das., 2. Satz):



oder (Op. 28, 2. Satz):



Für die Abgrenzung solcher kleinsten Motive als selbstständiger Phrasen ist natürlich ein genaues Verfolgen der thematischen Entwickelung nothwendig; da ein solches nur bei einem sehr kleinen Theile der ausübenden Musiker vorausgesetzt werden kann, so müssen Ausgaben, wie die von mir veranstalteten, in denen die Phrasen nach den hier entwickelten Gesichtspunkten bestimmt und bezeichnet sind, viel gutes schaffen können. Solche Phrasirungsausgaben haben eine ähnliche Bedeutung zu beanspruchen, wie die commentirten Ausgaben der Schriftsteller des Alterthumes, d. h. sie sind wirkliche Auslegungen, fortlaufende thematische Analysen, zugleich das dienlichste Material für den Kompositionsunterricht.

Es wird ohne Zweifel nicht ausbleiben, dass verschiedene der Sache gewachsene Herausgeber die Phrasen hie und da verschieden bestimmen werden, da sich mit apodiktischer Gewissheit die von Komponisten gewollte Phrasirung manchmal nicht feststellen lässt. Die Debatten über die vorzuziehende Phrasirung werden aber werthvolles Material zur Vervollkommnung des rhythmischen Verständnisses und zur Abklärung der Lehre der Phrasirung beitragen und einen immer stärkeren Druck auf die lebenden Meister ausüben, dass sie ähnlichen Zweifeln durch bestimmte Bezeichnung der Phrasen bei Lebzeiten vorbeugen.

Mit bewunderungswürdiger Kunst verlängern die Meister die Phrasen in den als fresco gemalten Werken grösster Dimension wie Symphonien, Chorwerken, Konzerten u. s. w. Auch da ist Beethoven den anderen überlegen, wenn sich auch einzelne besonders langathmige Züge bei den anderen Klassikern finden. Man denke z. B. an die freien kadenzartigen Einleitungsphrasen des Beethoven'schen es Dur-Konzertes oder an die Verlängerung der ersten Phrase des ersten Themas in der Pianofortestimme:



Man denke sich die 10 Takte zwischen den beiden † weg; die Phrase erscheint dann immer noch verlängert, gegenüber der Form, in welcher sie das Orchester vorträgt:



aber leicht übersichtlich und abgerundet.

Es mag vielleicht manchem überflüssig erscheinen, wenn ich darauf hinweise, dass solche ausgeführte Gänge als eine einzige Phrase verstanden werden müssen; dem höher begabten oder vorzüglich geschulten Musiker mag das selbstverständlich scheinen, dem in der Entwickelung begriffenen Schüler wird es dagegen eine wesentliche Hülfe zu schnellerer Weiterentwickelung sein, wenn er auf die einheitliche Bedeutung grösserer Gebilde hingewiesen wird. Nur zu leicht beschränkt er sich auf die Erfassung der kleineren Gruppen, in welche sich dieselben naturgemäss zerlegen und liest, wenn auch nicht von Taktstrich zu Taktstrich (welcher Fehler ja hoffentlich bald verschwinden wird), so doch von Taktmotiv zu Taktmotiv, oder auch über mehrere Taktstriche hinweg bis zu den entschiedenen Wendepunkten der melodischen Bewegung, ohne sich der grösseren Züge vollbewusst zu werden. Selbst vorausgesetzt (was nicht anzunehmen ist), dass die Reproduktion darunter nicht litte, würde doch die Einbusse an ästhetischem Genuss eine sehr beträchtliche und bedauernswerthe sein.

§ 50. Phrasentrennung.

Ueberblicken wir nun im Zusammenhang die Zeichen, aus denen die Ausdehnung der Phrasen erkennbar ist, so finden wir, wie nicht anders zu erwarten, dieselbe in völliger Uebereinstimmung mit den für die Auffassung der Motivgrenzen massgebenden. Fanden wir doch bereits im vorigen Paragraphen Fälle, wo Motiv und Phrase zusammenfallen, wie andererseits solche, wo ein Motiv in eine Anzahl Untertheilungsmotive zerfällt. Wir ersahen auch aus Kap. VIII, dass die melodische Bewegung und harmonische Entwickelung unabhängig von dem Metrum und Rhythmus oder denselben widersprechend Motive bilden können, welche zwingend die Auffassung des Metrums und Rhythmus (und demzufolge die Dynamik) bestimmen; wir fanden aber, dass dabei die Bedeutung des Metrums und Rhythmus niemals durch die anderen Faktoren negiert werden konnte, sondern dass es sich nur um den Wechsel verschiedener metrisch-rhythmischen Formen handelte, deren dynamische Potenz zu Recht bestehen blieb. Erkannten wir so als Wesen des Motivs eine bestimmte dynamische Potenz, so ist die Phrase zu definiren als ein Tongebilde von bestimmter dynamischer Qualität, d. h. die Phrase ist nicht mehr eine metrisch-rhythmische Form, sondern ein dieselbe ausfüllender Inhalt und es ist daher nicht zulässig, einseitig vom metrisch-rhythmischen Gesichtspunkte aus die Phrasenbildung zu betrachten. Wie die dynamische Potenz der Untertheilungsmotive sich der Dynamik des Taktmotivs unterordnen muss, ohne doch darum ästhetisch werthlos zu werden (§ 22), so ordnet sich die dynamische Potenz des Taktmotivs der Dynamik der Phrase unter, ohne doch darum ihre Bedeutung zu verlieren; ja die Dynamik der Phrase wird durch die dynamische Potenz des Taktmotivs insofern

bestimmt, als nur die dynamische Hauptnote eines Taktmotivs den dynamischen Gipfelpunkt der Phrase bilden kann. Es versteht sich von selbst, dass das Ende der Phrase stets auch das Ende eines Taktmotivs ist*), und dass auch der Anfang der Phrase mit dem Anfang eines Taktmotivs zusammenfallen muss. Die Phrasengrenzen sind also thatsächlich immer Motivgrenzen; aber die Motivgrenzen sind natürlich nicht immer Phrasengrenzen.

Gäben die Komponisten immer hinlängliche Vorschriften für die Dynamik, so wäre es anscheinend leicht genug, die Ausdehnung der Phrasen zu bestimmen; denn eine Phrase würde dann soweit reichen, bis ein dynamischer Nullpunkt (§ 4) das Ende vom neuen Anfang scheidet. Denn was wir bei Betrachtung der Motive als selbstständiger dynamischen Formen als Scheidegrenze der Motive fanden, muss doch wohl zur Scheidegrenze der Phrasen werden, sobald wir die effektive dynamische Ausstattung vom Motiv auf die Phrase ausdehnen. Die Phrase erscheint sonach als ein grosses Motiv, dessen Untertheilungsmotive auch Taktmotive sein können. Geben wir dem Worte Motiv diese erweiterte Bedeutung, so schwindet das scheinbar paradoxe der Thatsache, dass eine Phrase auch gelegentlich nur ein Taktmotiv begreifen kann, oder gar nur eine Zählzeit, während man doch gewohnt ist, sie als eine Bildung höherer Ordnung anzusehen, zu der die Taktmotive zusammentreten. Leider lassen uns aber die Komponisten hinsichtlich der Vorschriften für die Dynamik oft genug im Stich und wir sind ungekehrt darauf angewiesen, die Dynamik von der richtigen Erkenntniss der Phrasengrenzen aus zu bestimmen. Unter solchen Umständen sind es besonders die melodische Bewegung und die harmonische Entwickelung, welche uns verlässliche Anhaltepunkte für die Abgrenzung der Phrasen geben. Grössere Pausen werden natürlich fühlbare Einschnitte markiren und daher meist Phrasengrenzen bedeuten, fallen aber oft genug sogar zwischen Töne, die zu demselben Motiv zusammengehören.

Ein seltsames Buch, die „Kompositionsschule“ von W. Dyckerhoff (Leipzig 1876) hat den Versuch gewagt, von der melodischen Bewegung allein ausgehend, zu musikalischer Formbildung zu gelangen; man kann leider nicht behaupten, dass das Experiment erfreulich ausgefallen wäre, es ist aber doch im Grunde ein guter Gedanke, von dem der Verfasser ausging. Ohne Frage geben uns ähnliche melodische Figuren, Dyckerhoff's „Tonbilder“, wohl unterscheidbare Konturen, denen die Auffassung mit Leichtigkeit folgt. Wiederholen sich solche Figuren so schnell, dass die Gesammtdauer einer Figur einer Zählzeit oder gar nur einen Theil einer solchen entspricht (vgl. § 11), so werden sie als Untertheilungsmotive verstanden. d. h. sie werden in grösserer Zahl als zu höherer Einheit zusammengehörige verstanden, z. B. (Beethoven, Op. 31, II, Rondo):

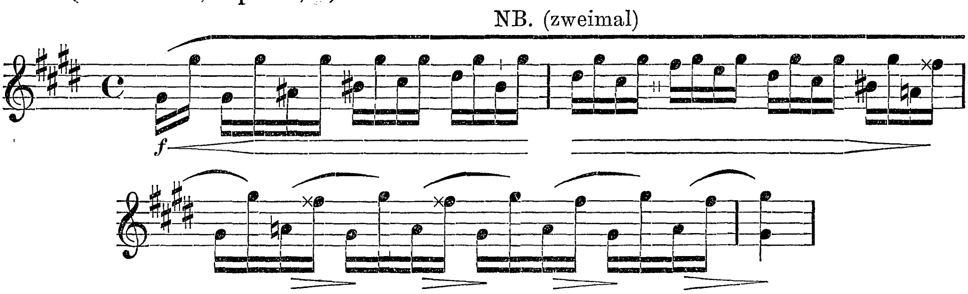


*) Nur einen scheinbaren Widerspruch ergeben die abbrechenden Phrasen, die ich in der Phrasirungsausgabe mit ʺ bezeichnet habe.

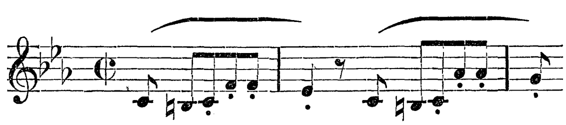
Sind dagegen die Figuren grösser oder ist die Bewegung langsamer, sodass sie mehrere Zählwerthe füllen, so treten sie einander selbstständiger gegenüber, z. B. (daselbst, 2. Satz):



oder (Beethoven, Op. 27, II):



d. h. während jene sich einer durchgehenden Schattirung leicht fügen, werden diese ihre eigene dynamische Potenz zur Geltung bringen wollen und zur Abtheilung selbstständiger Phrasen Anlass geben. Eine solche Parallelität der melodischen Zeichnung wird erkannt, mag das zweite Tonbild eine notengetreue Wiederholung des ersten sein wie im letzten oder eine [stufenweise oder sprungweise] Transposition wie im vorletzten Falle, und auch dann, wenn die einzelnen Schritte der Melodie nicht genau entsprechende sind, sondern nur eine annähernde Uebereinstimmung konstatirt werden kann (Beethoven, Op. 10, I):



Solche Erweiterungen oder Verengungen einzelner Schritte individualisiren die einzelnen Gebilde und führen das musikalische Leben weiter, ohne doch die Nachahmung unkenntlich zu machen. Selbst wenn einmal ein Schritt fällt, statt zu steigen (oder umgekehrt), was besonders am Ende der Figur etwas sehr gewöhnliches ist (vgl. das obige Beispiel aus Beethoven Op. 31, II, Rondo), wird die Nachahmung noch verstanden, ja eine spezielle Form der Nachahmung ist die Umkehrung (vgl. meine Neue Schule der Melodik § 45), z. B. Beethoven, Op. 10, III:

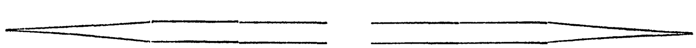


Erkannt wird die Uebereinstimmung der melodischen Zeichnung auch, wo sie der Taktordnung widerspricht; wir wissen aus § 39, dass die melodischen Motive

die Untergliederung der Phrase, wenn auch nicht allein, so doch prävalirend bestimmen und dürfen daher schliessen, dass längere oder sich in langsamer Bewegung entwickelnde Bildungen als Phrasen verstanden werden können, auch wenn sie sich der Taktordnung nicht gleichmässig fügen. Es versteht sich aber, dass ihre Dynamik durch die metrischen Verhältnisse abweichend bestimmt wird z. B. (Beethoven, Op. 31, I):



Das nachgeahmte Motiv ist , also ein zweitheiliges, bei dreitheiliger Taktart; die sich ergebende zweite Phrase von zwei solchen Motiven entspricht ganz den in § 39 nachgewiesenen Bildungen, die dritte gliedert sich in ähnlicher Weise, das fortgesetzte stufenweise fallen — die einfachste Form der Sequenz (§ 42) — erfordert aber die Zusammenziehung zur grösseren Phrase. Das *sf* der ersten Phrase zeigt die Vorausnahme des dynamischen Höhepunktes für die dissonante und den melodischen Gipfel bildende Penultima an (§ 41); es dürfte korrekt sein, auch für die dritte Phrase, deren metrischer Schwerpunkt der Akkord hinterm ersten Taktstrich ist, die grösste Tonstärke für die Dissonanz (d $9^{>}$) vorwegzunehmen. Die ganze notirte Stelle könnte aber auch als eine einzige grosse Phrase gefasst werden, deren dynamischen Höhepunkt dann das höchste g'' resp. a'' bilden muss. Für den Ausdruck würde daraus die Ausdehnung des stringendo auf die ersten drei Takte resultiren, während die Dynamik zufolge der Accente, welche die Dissonanz erfordern, nicht viel verändert werden würde, wenigstens nicht gleichmässig gesteigert ausfallen könnten. Auf die hohe ästhetische Bedeutung der langen Phrasen habe ich schon wiederholt hingewiesen; sie machen so recht eigentlich Stimmung und verleihen der Empfindung grössere Energie. Da die übliche Bogenbezeichnung nicht auf Abgrenzung der Phrasen berechnet ist, so helfen sich die Komponisten, um die weitere Ausdehnung der Phrasen anzudeuten, entweder durch die längeren Schattirungszeichen:



oder durch die Wortvorschriften crescendo und diminuendo. Nicht umsonst haben wir aber im VIII. Kapitel den Einfluss erörtert, den die melodische Bewegung und die harmonische Entwickelung auf die Dynamik der Phrasen ausüben. Die im strengsten Sinne durchgehende Schattirung wird dadurch oft genug unmöglich gemacht, und längere Phrasen, die im crescendo-Theil wirklich von Zählwerth zu Zählwerth gleichmässig zunehmen, sind daher selten. Selbst die agogische Schattirung ist nicht im grösseren Rahmen durchführbar, wenn man nicht schliesslich geradezu in ein anderes Tempo gerathen soll, oder aber die Beschleunigung so unbedeutend machen, dass sie für die Taktmotive völlig unmerklich wird;

zudem wissen wir ja, dass die dynamische Potenz der kleinen Motive durch Verlängerung der dynamischen Hauptnoten angedeutet werden muss. Mit anderen Worten: für grosse und grösste Bildungen tritt nicht die Verschmelzung sondern die Trennung der Motive in den Vordergrund und zwar durch Geltendmachung der dynamischen Potenz im engeren, wenn auch nicht engsten Kreise. Wenn trotzdem die grösseren Bildungen als solche verständlich bleiben sollen, so kann das nur durch eine Abstufung der Tonstärke der dynamischen Höhepunkte der selbständig schattirten Gebilde geschehen, d. h. ein Motiv resp. eine kleine Phrase (was ja dann dasselbe ist) erscheint gegenüber der anderen gesteigert oder abnehmend, und ein von Komponisten derselben beigeschriebenes crescendo oder diminuendo ist nicht dahin zu verstehen, dass die Phrase selbst crescendo oder diminuendo vorzutragen ist, sondern dahin, dass sie gegenüber der vorausgehenden ein crescendo oder diminuendo bedeuten soll, z. B. (Beethoven, Op. 14, I):



Hier sind die Phrasen zweitaktig, aber die zweite gegen die erste und die dritte gegen die zweite gesteigert, der Höhepunkt des ganzen ist das *sf* des sechsten Taktes, das letzte Motiv sinkt gebrochen ins pianissimo zurück. Diese acht Takte bilden also eine Phrase höherer Ordnung, die man gewöhnlich Periode nennt, eine Bildung, die zwar ein mehrmaliges crescendo und diminuendo aufweist, aber innerhalb eines einmaligen crescendo und diminuendo höherer Ordnung. Ebenso sind die weiter oben aufgeführten Beispiele zu verstehen. Es werden nur wenige Fälle vorkommen, wo nicht deutlich zu erkennen wäre, wo der Gipfelpunkt höherer Ordnung liegt. Die alte Hausregel der Klavierschulen, dass man einen sich wiederholenden Gedanken nicht beide Male gleich vortragen dürfe, sondern das zweite Mal entweder stärker oder schwächer, erweist sich hierdurch als wohlbegründet. Das häufigere ist die Steigerung; die Wiederholung dessen, was man bereits gesagt hat, geschieht in der Regel mit Nachdruck, mit verschärfter Accentuation, sodass man, wo der Komponist keine Fingerzeige gegeben hat, gewöhnlich ein crescendo annimmt, z. B. (Beethoven, op. 14, I):



Doch ist das Gegentheil, die Wiederholung im diminuendo, keineswegs selten; seine Bedeutung ist ein abklingen, verblassen des Bildes, z. B. (Beethoven, op. 2, I):



Eine bekannte Species desselben ist das sogenannte Echo, die piano-Wiederholung eines Motivs in anderer Oktavlage, ein sehr bequemes Effektmittel und daher bei Beethoven nur sehr selten, z. B. (op. 7, Rondo):



Man sieht am Fortgange dieser Stelle, dass Beethoven das banale Echo damit überhaupt nicht beabsichtigte. Auch in der Sonate op. 81, wo er thatsächlich mit echoartigen Wiederholungen spielt (übrigens nicht forte-piano, sondern nur piano), verändert er mehrmals die nachahmende Stimme und spinnt gerade dadurch den Faden weiter; der Einsatz des Echos wartet dort auch nicht das Ende des nachzuahmenden Ganges ab, sondern setzt früher ein.

Ueber die Natur der harmonischen Motive habe ich mich in meiner „Musikalischen Syntaxis“ (1877) ziemlich ausführlich ausgelassen; eigentlich ist jenes ganze Buch ihrer Erklärung gewidmet. Was ich dort These nannte, ist nichts anderes als ein harmonisches Motiv, eine kurze Phrase, ihrer harmonischen Natur nach analysirt. Ich habe dort (S. 74) aber auch darauf hingewiesen, dass die Auffassung solcher kleinsten Bildungen durch den Takt bestimmt wird. Was ich dort kurz vorher sage (S. 73), dass man die metrischen Formen überhaupt nicht abstrakt von ihrem musikalischen Gehalte betrachten könne, ohne in haltlose Spekulationen zu verfallen, scheint zwar meiner gegenwärtigen neuen Arbeit ein bedenkliches Progrosticon zu stellen; indess wird man bei näherer Betrachtung finden, dass ich einerseits den musikalischen Gehalt stets im Auge behalten, andererseits aber der Theorie der Metrik ein anderes Fundament gegeben habe, welches jenen Ausspruch zu mildern Veranlassung giebt. Ich schrieb jenen Satz im Hinblick auf die hier negirte Accenttheorie.

Heute möchte ich den Satz beinahe umkehren und sagen, dass an sich verständlich nur eine harmonische Bildung ist, nämlich der Schluss. Da wir hier nicht mehr wie in der „Musikalischen Syntaxis“ einseitig auf harmonischem Boden stehen, so ist es uns nicht schwer, das Zusammenfallen eines harmonischen Schlusses und einer abgerundeten metrischen Bildung zu erkennen, welches stets das Ende einer Phrase bedeutet. Nun sollte man meinen, dass das auftreten eines dissonanten Accordes oder einer fremden Harmonie an der Stelle, wo der Eintritt der Tonika einen vollkommenen Schluss ergeben würde, die Empfindung eines Abschnittes suspendiren und die Möglichkeit einer derartigen Verkettung zweier Phrasen geben müsste, dass der Schlusston der einen zugleich der Anfangston der andern ist; aber das ist keineswegs der Fall; vielmehr erweist sich

die metrisch-rhythmische und melodische Formgebung in der Weise bestimmend für die Auffassung, dass wir deutliche Einschnitte empfinden, wo die harmonische Entwickelung keinerlei Ruhepunkt aufweist: die Wirkungen des Halbschlusses und Trugschlusses basiren gerade hierauf; sie sind nicht harmonische, sondern metrisch-rhythmische Schlüsse, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man ihre Wirkung unter ungenügenden metrisch-rhythmischen Bedingungen zu erzielen sucht, d. h. wenn man z. B. die Harmoniefolge:



rhythmisirt:



in welchem Falle der im 4-Takt den Halbschluss machende g Dur-Accord im 3-Takt als Anfang der neuen Phrase erscheinen wird. Dass auch der wirkliche Schluss ohne Hülfe des Metrums und Rhythmus nicht recht zur Geltung kommen kann, beweist der letzte Takt des Beispiels; die Wendung Dominante-Tonika ohne vorgängige Modulation müsste doch abschliessend wirken, wenn sie dies als rein harmonische Bildung allein vermöchte. Im 4-Takt wirkt sie oben wirklich schliessend, weil durch sie die zweite Phrase gleiche Ausdehnung mit der ersten erhält; im 3-Takt bildet sie aber den Anfang einer dritten Phrase und könnte nur einigermassen befriedigend schliessen, wenn der letzte Accord noch bis zum Beginn des nächsten Taktes verlängert würde oder (noch besser) auf diesem Zeitwerth nochmals angegeben; die volle Schlusswirkung würde aber erst entstehen, wenn ausserdem noch die erste oder zweite Phrase ganz wiederholt würde, sodass zwei zweitaktigen Phrasen zwei ebensolche gegenüberständen.

Dass unsere Auffassung eine derartige Korrespondenz metrischer Gruppen fordert, ist schlechterdings nicht in Abrede zu stellen; dieselben brauchen aber nicht immer zweigliedrig, sondern können auch dreigliedrig sein, wenn auch jenes das gewöhnliche ist. Wenn es gelingt, ungleiche Glieder zu verbinden, sodass 5-, 7- oder 9-taktige Phrasen entstehen, so geschieht das zufolge einer Täuschung der Auffassung durch lange Noten, welche nach § 12 ähnlich wirken wie durch agogischen Accent verlängerte dynamische Hauptnoten, oder umgekehrt durch kürzere, welche für die längeren eintreten, oder durch wiederholte Anläufe oder wiederholte Endmotive der im vorigen Paragraphen gekennzeichneten Art. Auch Sequenzen (§ 42) suspendiren das Verfolgen der metrischen Korrespondenz. Das erste Allegromotiv der Sonate op. 31, II, von Beethoven ist vom Meister so geschrieben, dass die metrische Korrespondenz gewahrt ist:

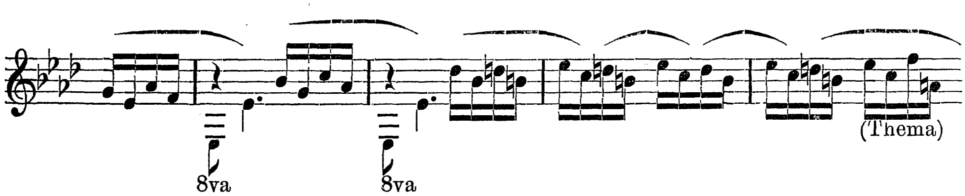


allenfalls hätte, um das noch evidenter zu machen, die Schlussnote als Viertel geschrieben sein können. Durch die Bezeichnung Adagio wächst aber der letzte Takt effektiv etwa zur Dauer zweier Takte an:



sodass die Periode fünftaktig, die letzte Phrase dreitaktig ist. Das Adagio ist aber nichts anderes als eine Verstärkung des natürlichen ritardando des diminuendo-Theils der Phrase, wozu noch die Verlängerung der Dissonanz und die Zeitzugabe für das Phrasenende in Betracht gezogen werden mögen.

Das abschliessende Allegro der asDur-Sonate, op. 26, wechselt mit 3-taktigen und 2-taktigen Phrasen, doch nicht so, dass ungleiche Phrasen in Korrespondenz treten; vielmehr korrespondiren in den ersten 12 Takten und ihren mehrfachen Wiederholungen nur 3-taktige Phrasen miteinander, während im übrigen 2 und 2 resp. 4 und 4 Takte in Korrespondenz treten. Die Rückkehr zur 3-taktigen Phrasenbildung ist jedesmal höchst geschickt durch Motive gemacht, die eigentlicher Korrespondenz im Grossen entbehren, das erste Mal durch drei eintaktige und zwei halbtaktige Anläufe:



wodurch natürlich das Bewusstsein der vorausgängigen zweitaktigen Gliederung verloren geht. Das zweite Mal leitet derselbe gebrochene Terzengang aber ohne Pausen und chromatisch zu den Anfangsnoten des Themas:



Die Coda bringt den Hauptgedanken zweitaktig.

Das Allegretto (Schlussatz) der Sonate op. 31, II ist im $^3/_8$-Takt notirt, geht aber, wie bereits oben bemerkt, so geschwind, dass jeder Takt nur einer Zählzeit entspricht. Die harmonische Entwickelung giebt uns den Aufschluss, dass je vier Takte zu einem Motiv zusammengehören. Schwieriger ist aber die Frage

nach der Ausdehnung des Auftaktes dieser grossen viertheiligen Takte und zu ihrer Beantwortung müssen wir auf die vom Meister gegebenen dynamischen Werthzeichen rekurriren; aus der Stellung der in regelmässigen Abständen wiederkehrenden *f* müssen wir schliessen, dass der Schwerpunkt des dritten Motivs der der Phrase sein soll, sodass wir, wollten wir nur aller vier Takte Taktstriche geben, diesen folgende Plätze anzuweisen hätten:



Die gleich anfangs abbetonte Auffassung:



zu welcher man bei oberflächlicher Betrachtung des Satzes neigt, verbietet sich dadurch, dass der Aufbau bereits nach wenigen Takten asymmetrisch würde; es ist zwar denkbar, doch keineswegs wahrscheinlich, dass Beethoven die erste Motivfolge sich mit wechselnder Ordnung dachte, nämlich:



sodass der dritte Takt (der vergrösserten Art) nur drei statt vier Zählpunkte umfasste. Ein solches Umspringen ist allerdings möglich; doch möchte ich im Interesse eines glatten Verlaufs dieses reizenden *perpetuum mobile* der oben angedeuteten schlichteren Auslegung den Vorzug geben.

Unmöglich kann es das Ziel meiner Darstellung sein, überall zweifellose Entscheidungen über die rechte Art der Phrasenbestimmung zu eruiren; angesichts der bisherigen grossen Unsicherheit möchte die Behauptung einer solchen plötzlich gewonnenen Zweifellosigkeit mit Recht Misstrauen erwecken. Ich bezweckte aber vielmehr nur, das metrisch-rhythmische Auffasungsvermögen derart fortzuentwickeln, dass ihm eine bestimmte Phrasirung **Bedürfnisssache** wird, dass es grössere Kontouren sucht und findet, auch wo der Komponist unterlassen hat, durch bestimmte Vorschriften allen Zweifeln zu begegnen. Die Einbusse, welche der ästhetische Genuss des Kunstwerkes durch ein paar nicht ganz richtige Phrasenbestimmungen erleidet, ist verschwindend gegen die, welche entsteht, wenn man eine bestimmte Phrasirung gar nicht versucht, sondern sich lediglich an die dynamische Vorschrift der Komponisten hält und wohl gar nach den traditionellen Vorschriften taktmässig accentuirt. Erst durch die Bestimmung der Grenzen und Schwerpunkte der Phrasen kann man nicht nur für das crescendo und diminuendo, sondern auch für das stringendo und ritardando, also für die dynamische wie für die agogische Schattirung, die beiden Hauptfaktoren ausdrucksvollen Vortrags, sichere Anhaltepunkte gewinnen, während man im andern Falle, wenn man taktweise abliest und taktmässig accentuirt, keinerlei Anlass hat, von einer starren Gleichförmigkeit der Bewegung irgenwie abzuweichen. Der sentimentalste Dilettant kann daher unter Umständen hundertmal musikalischer spielen als der gründlichst geschulte Fachmusiker, weil er nicht durch pedantische Regeln irre geleitet wird.

§ 51. Doppelphrasirung.

Nach den Ergebnissen des IX. Kapitels ist eine wirkliche Doppelphrasirung unmöglich, vielmehr wird, wo verschiedene Stimmen abweichend gegliedert sind, stets eine Art der Phrasenbildung die Auffassung bestimmen, während die andere als von ihr abweichend erscheint (§ 44). Bei den § 43—48 betrachteten parallelen und komplementären polyrhythmischen Bildungen fielen die dynamischen Höhepunkte der ihren Grenzen nach oft verschiedenen Rythmen zusammen; wir wiesen aber bereits dort darauf hin, dass es auch Fälle giebt, wo die Dynamik zweier Stimmen eine durch verschiedene Lage des Schwerpunktes bedingte völlig verschiedene ist. Diese Fälle widerstreitender Dynamik gilt es nun, einer näheren Betrachtung zu unterziehen, um der Phrasirungslehre den letzten Schlussstein einzufügen.

Nicht hierher gehörig sind die bereits § 46 berührten Fälle, wo in einer Stimme der dynamische Schwerpunkt seine natürliche Stelle hat, während er in einer anderen Stimme durch Synkopirung oder aus melodischen Gründen vorausgenommen, oder wo er aus melodischen Gründen vorwärts geschoben ist; die Dynamik der beiden Stimmen ist in solchen Fällen immerhin annähernd parallel, z. B. (Beethoven, Op. 10, III):



Ganz anders liegen aber die Verhältnisse z. B. in folgender Stelle (Beethoven, Op. 14, I, II. Satz):



Hier bringt die tiefere Stimme die notengetreue Wiederholung der Phrase der Oberstimme mit Abstand eines halben Taktes und fordert natürlich dieselbe Dynamik, wie sie vorher die Oberstimme hatte.

Das Beispiel führt uns in der einfachsten Weise zur Erkenntniss der Bedingungen, unter welchen solche Bildungen verständlich sind. Wenn wir nämlich die beiden Phrasen in Taktmotive zerlegen, so finden wir, dass diese in beiden Stimmen zusammenfallen; aber die Schwerpunkte der Taktmotive sind abwechselnd in der Ober- und Unterstimme Schwerpunkte der Phrasen. Das Resultat dieser Doppelphrasirung ist also einerseits eine deutliche Hervorhebung der Taktmotive (da die Schwerpunkte aller wirklich dynamisch zur Geltung kommen) und andererseits ein festeres Verwachsen der Phrasen, da alle Pausen durch die Bewegung der anderen Stimme ausgefüllt werden und das diminuendo der einen Stimme durch das crescendo der anderen Stimme balancirt wird; es versteht sich, dass das ritardando des diminuendo-Theils der Phrase durch den parallel gehenden crescendo- [und stringendo-] Einsatz der anderen Stimme zur Unmöglichkeit gemacht wird. Es ist sonach begreiflich, dass der durch die widerstreitende Dynamik hervorgebrachte Effekt das Hinausschieben einer wirklichen Schlussempfindung ist, d. h. dass trotz des fehlens einer durchgehenden Schattirung, die wir sonst als *conditio sine qua non* grösserer Phrasenbildung ansehen müssen, längere Taktreihen als fester zusammengehörig erscheinen. Wie die Sequenzen das Ende hinausschieben, bis die strengen Nachahmungen aufhören (§ 42), so schieben auch die widerstreitenden Phrasen das Ende hinaus, bis die eine Doppeldynamik bedingenden Nachahmungen aufhören. Geradezu unter die Sequenzen gehörig sind Doppelphrasirungen wie (Beethoven, Violinsonate, Op. 24):



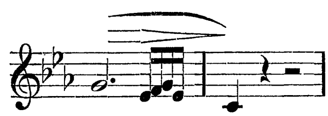
Man beachte hier die Anwendung des Beethoven'schen piano (§ 34) als dynamischen Gipfelpunkts der letzten Phrase. Die dominirende Bedeutung der Phrasirung der Violinstimme ist leicht zu erkennen; das Klavier wirft nur nachahmend seine Phrasen in die Lücken zwischen die Phrasen der Violine. Gleichermassen dominirt in dem oben angeführten Beispiele aus Op. 14, I, die Phrasirung der Oberstimme über die der Unterstimme. In der c Moll-Violinsonate Op. 30, II

findet sich ein ähnliches Wechselspiel zwischen der Violine und dem Klavierbass, doch ohne Pausen:

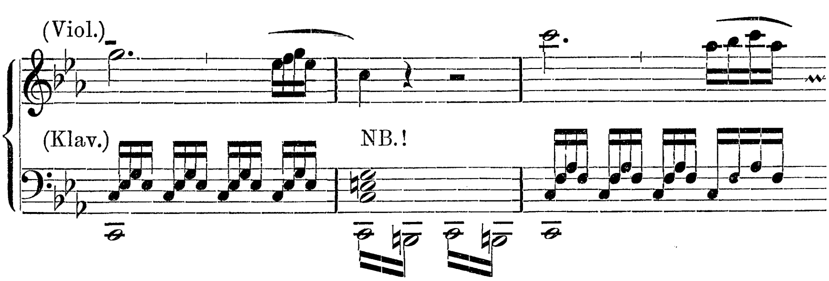




Hier kann man im Zweifel sein, wie der Klavierbass dynamisch auszustatten, d. h. zu phrasiren ist. Das Motiv desselben ist das des ersten Anfangs des Satzes; seine melodische Zeichnung könnte leicht zur diminuendo-Auffassung Veranlassung geben:



Doch sprechen dagegen alle die Bedenken, welche wir gegen anbetonte Anfänge überhaupt anzuführen hatten. Die Sechszehntel drängen zur Annahme eines neuen Anfangs und die 𝅗𝅥. Note erscheint daher nur als Merkzeichen der Zählzeit höherer Ordnung; diese Annahme findet ihre Bestätigung durch den 10. Takt, wo das *c* desselben Motivs als Vertreter des c dur-Akkordes, d. h. überleitend zum folgenden f Moll-Akkord erscheint:



d. h. die Sachlage ist gerade wie beim einleitenden Largo der Sonate pathétique; die lange Note ist von folgendem Motiv zu separiren; dagegen verwächst dies mit der folgenden Länge, sobald die Pausen verschwinden, wie in der obigen Durchführung.

§ 52. Schluss.

Die Zweifel, welche sich besonders für die Bestimmung grösserer Phrasenumfänge immer wieder einstellen, mögen zur Ursache werden, dass die Komponisten künftighin der Interpretation weniger freies Spiel lassen. Es kann ja freilich fraglich erscheinen, ob eine minutiöse Vorschrift der Phrasirung seitens des Komponisten etwa den ausführenden Künstler degradirt, ob er nicht zum Automaten wird, wenn man ihm eine bestimmte Auffassung oktroyirt; dieser Einwurf ist wenigstens gegen meine Bestrebungen wirklich schon erhoben worden. Zur Entkräftung solcher Argumente möchte ich aber mit dem alten Türk fragen, ob schon jemand die Interpunktion der Schriftsprache für eine bedauerliche Einschränkung der Freiheit des Deklamators gehalten hat? Thatsächlich ist doch die Phrasen- und Motiv-Bezeichnung nichts anderes als musikalische Interpunktion, wie der musikalische Vortrag nichts anderes ist als musikalische Deklamation. Vergleichen wir mit Recht die taktmässige Musik nicht der ungebundenen, sondern der gebundenen Rede, so dürfen wir noch weiter gehen und die Abgrenzung kleiner oder grösserer Phrasen auch dem absetzen kürzerer und längerer Verszeilen vergleichen. Göthe wusste wohl, warum er viele seiner lyrischen Gedichte in kürzeste Zeilchen absetzte; man schreibe dieselben zu zweien oder dreien in lange Zeilen um und man wird finden, dass man ein eigenartiges ästhetisches Wirkungsmittel vernichtet hat — ganz vernichtet freilich nicht, denn die kleinen Zeilchen haben auch ihre innere Berechtigung, Göthe dachte in ihnen, sie sind die Form, welche sich der Gedanke von Haus aus wählte, und seien es Reime oder Parallelismen des Inhalts, sie bleiben auch in den Langzeilen noch kenntlich: nur muss man sie nun erst wieder suchen und finden, während sie der Meister zu sicherer Wirkung direkt gab. So haben auch in der Musik die kurzen und langen Bildungen ihren besonderen ästhetischen Werth, und es erscheint darum nicht überflüssig, wenn sie dem Auge direkt veranschaulicht werden. Der einzige Einwurf von Belang kann nur sein, ob es denn aber auch möglich ist, nun nachträglich in den Werken eines Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven u. a. die Phrasenumfänge richtig zu erkennen, nachdem diese Meister es unterlassen haben, selbst bestimmte Angaben zu machen? Und da muss freilich zugestanden werden, dass in weiterem und weitstem Rahmen eine solche Bestimmung mit apodiktischer Gewissheit nicht durchführbar ist. Im engeren Rahmen aber fanden wir allerdings eine Bestimmung möglich; die Abgrenzung der Motive und kürzeren Phrasen erschien nur zum kleinsten Theil von der Willkür des Komponisten abhängig, vielmehr durch rhythmische, melodische und harmonische Bedingungen in der Regel hinlänglich festgestellt. Wenn wir daher zum Schluss die Frage aufwerfen, ob die Aufnahme der Phrasenbezeichnungen in die Notenschrift einen positiven praktischen Nutzen zu bringen geeignet ist, so müssen wir das in der allerbestimmtesten Weise bejahen. Denn die Zeichen werden in der bequemsten und schnellsten Weise das Verständniss der musikalischen Formgebung entwickeln, zunächst aber das treffen des richtigen Ausdrucks erleichtern.

Möge man es mir nicht als Vermessenheit auslegen, wenn ich die Anläufe zu Phrasirungsausgaben, welche von den Herren H. v. Bülow, J. Faisst, S. Lebert, K. Klindworth, H. Scholz u. a. gemacht worden sind, vom Standpunkte der Ergebnisse meines Buches aus nicht als völlig gelungen anerkennen kann. Man wird zwar finden, dass in einer grossen Zahl von Fällen die Phrasenbestimmungen jener Herausgeber durch meine Aufstellungen als nothwendig erwiesen werden; doch ist wirkliche Konsequenz zu vermissen, es stellen sich an anderen Stellen die auffallendsten Widersprüche heraus, weil was sie leitete, nicht eine wohlgeordnete und klar erkannte Theorie war, sondern das natürliche musikalische Empfinden, das unmöglich dauernd mit gleicher Präcision arbeiten kann. Ich muss daher jene Ausgaben allerdings als höchst bedeutsame Symptome des sich geltend machenden Bedürfnisses klarer Phrasirung anerkennen, glaube aber nicht, dass die schwierigen Aufgaben bereits als durch dieselben gelöst angesehen werden dürfen. Dagegen bekenne ich von Herzen, die stärkste Anregung zu der von mir angebahnten radikalen Reform der Bezeichnung durch jene Ausgaben, besonders die Bülow's erhalten zu haben, dessen unübertroffene praktische Interpretation der Meisterwerke Beethoven's jedoch noch hoch über seinen redaktionellen Arbeiten steht und mir für die Natur sowohl der Dynamik als der Agogik den Schlüssel gab. Es ist darum keine leere Form, dass ich seinen Namen an die Spitze der Phrasirungsausgabe setzte. Wenn es etwas werth ist, was ich bringe, so möge man sich bei Hans von Bülow bedanken.

Als eigentlicher Abschluss meines Buches sind meine phrasirten Ausgaben anzusehen: ich verweise daher auf diese als den eigentlichen praktischen Theil meiner Untersuchungen und hoffe durch den direkten Nutzen, den dieselben stiften werden, in weiteren Kreisen überzeugender zu wirken, als durch noch so konsequente und umsichtige Deduktionen. Weiterer Erklärungen als der den Ausgaben selbst beigegebenen bedarf es nicht, die Zeichen reden deutlich genug und ersparen in jedem einzelnen Falle eine lange Auseinandersetzung. Einen vortrefflichen Kommentar hat übrigens Herr Dr. Carl Fuchs in seinem in der Einleitung genannten Werke geschrieben, das ich noch wirksamer empfehlen dürfte, wenn Herr Fuchs nicht meine Person zu sehr in den Vordergrund gestellt hätte. Uebrigens hat Herr Dr. Fuchs weder mein Buch gesehen noch ich das seine, bevor die Drucker ihre Arbeit gethan. Die Divergenz in manchen Details wird das genugsam erweisen.

Von mir selbst kann ich getrost sagen, dass diese meine Arbeit mir viel Nutzen gebracht hat; mein rhythmisches Empfinden machte mehrmals Wandlungen durch, doch wie das Buch beweist, nicht hin und her schwankend, sondern stetig in derselben Richtung vorwärts dringend. Vielleicht werde ich manchem in der Negierung der Anbetonung zu weit gegangen erscheinen, ich warne aber vor zu schnellem Urtheil, und rathe, keinesfalls mit der Lektüre der letzten Kapitel zu beginnen, sondern die Reihenfolge meiner Darstellung innezuhalten — die ersten Kapitel stehen durchschnittlich der üblichen Auffassung metrischer und rhythmischer Verhälsnisse näher als die letzten und manche Bestimmungen der ersten Kapitel erleiden in den späteren eine wohlmotivirte Rektifikation. Ich hielt es für richtiger, für zweckdienlicher, den Leser dieselben Stadien durch-

machen zu lassen, die ich bei der Ausarbeitung zu durchlaufen hatte; es wäre ja ein leichtes gewesen, die am Schluss meiner Arbeit gewonnenen Resultate bei der Revision der Anfangskapitel derart zu berücksichtigen, dass alle erheblichen Abweichungen beseitigt worden wären. Ich zog es aber vor, mich auf Einfügung von Hinweisen auf die späteren Paragraphen zu beschränken. Mögen diejenigen schärfer blickenden Leser, welche die Unzulänglichkeit mancher Bestimmungen der ersten Kapitel erkennen, verzeihen, dass ich sie so lange auf nothwendige Zusätze warten lasse. Wahrscheinlich wird aber für viele auch in den ersten Kapiteln schon des neuen und die Auffassung anstrengenden genug sein, sodass sie mir für eine gewisse räumliche und zeitliche Vertheilung der Schwierigkeiten Dank wissen.

Es sei mir ferne, zu wähnen, dass ich etwas vollkommenes oder erschöpfendes geleistet hätte — wenn ein solches Resultat überall unerreichbar ist, so gewiss erst recht auf einem bisher so vernachlässigten Gebiete. Wenn ich nur kräftig anregend wirke, so wird mir das eine völlig genügende Befriedigung gewähren, auch wenn nach mir andere kommen sollten, welche meine Aufstellungen rektifiziren oder widerlegen. Das Fundament, auf welchem ich baute, wird, denke ich, einem kräftigen Anprall zu trotzen vermögen; ich fürchte nicht, dass es gelingen wird, die Accentuationstheorie gegenüber meiner Theorie der durchgehenden Schattirungen aufrecht zu erhalten, und auch dem weiteren Umsichgreifen der volltaktigen Auffassung hoffe ich einen kräftigen Damm entgegengestellt zu haben. Wenn aber diese beiden Pfeiler meines Baues bestehen bleiben, so werde ich nicht umsonst gearbeitet haben.

Alphabetisches Inhaltsregister.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Paragraphen.)

---

an. Die technischen Vorstudien erhalten eine charakteristische Physiognomie durch die nachdrückliche Betonung der dynamischen Schattirungen im kleinsten Rahmen und der verschiedenen Anschlagsmodifikationen. Neu ist auch die strenge Durchführung des Prinzips der Wechselfinger bei Tonrepetitionen. Während diese ergänzenden Materialien für die Schüler bestimmt sind, wendet sich das Buch (System und Methode) an die Lehrer oder doch die vorgerückteren Schüler, besonders solche, welche selbst wieder unterrichten. Der erste Theil stellt in fortlaufenden Anmerkungen die einander so oft schnurstracks zuwiderlaufenden Vorschriften der bekanntesten und angesehensten Schulen zusammen, sodass der Text selbst als das Resultat dieser Vergleichung erscheint, doch unter Wahrung einer bemerkenswerthen Selbständigkeit in Kardinalfragen. Besonderes Interesse beanspruchen die Paragraphen **10** (Stil) und **11** (Phrasirung, Ausdruck). Der zweite Theil ist der eigentliche Leitfaden für den Unterricht, ventilirt zunächst die verschiedenen Ausgangsmöglichkeiten des Unterrichts und fasst die Bekämpfung der sich herausstellenden Fehler bei bereits anderweit vorgebildeten Schülern ins Auge, motivirt die Neuerungen der Elementarschule, giebt Vorschrift für die Benutzung der technischen Vorstudien und weist sodann die Wege durch die beste Studienlitteratur (Etüden und Stücke). Dabei sind nur wenige Stufen unterschieden, nämlich eine Vorstufe, drei Schulklassen und eine vierte für den mehr akademischen Unterricht des technisch und ästhetisch gereiften Spielers. Die wichtigsten Etüdenwerke wie Czerny's op. 299, 834, 740, 335, 355, 337, 365, Cramer's 84 Etüden, Clementi's Gradus sind eingehend analysirt, für andere (Heller op. 46, 45, 90, 16, Berger, Moscheles, Reinecke, Chopin, Tausig, Kullak etc.) sind werthvolle Winke gegeben. Eine besondere Abtheilung bildet die Schule des polyphonen Spiels, u. a. eine progressive Ordnung der Präludien und Fugen des Wohltemperirten Klaviers. Der sich auf das nothwendigste und werthvollste beschränkende Führer durch die zwei- und vierhändige Litteratur, durch die Ensemblemusik und die Klavierkonzerte wird denen willkommen sein, die bei ähnlichen Werken sich über das Zuviel beklagen mussten. Den Abschluss bildet ein Hinweis auf die nothwendigste bildende Lektüre auf musikhistorischem und ästhetischem Gebiete.

Die Ausstattung des Werkes, aus der C. G. Röder'schen Offizin hervorgegangen, entspricht den an das Aeussere eines Studienwerkes zu stellenden Anforderungen.

Bestellungen auf die vollständige Klavierschule sowohl als auf einzelne Theile und Hefte nimmt jede Musikalien- oder Buchhandlung entgegen.

Herr Dr. **Hans von Bülow** schrieb dem Autor über die Schule:

Hochgeehrter Herr!

Durch die gütige Zusendung Ihrer „vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule“ haben Sie mich in eine hochnothpeinliche Verlegenheit gesetzt. Zu dem sich bei fortgesetzter Einsichtnahme steigernden Aerger, nicht nach solch rationeller Methode unterrichtet worden zu sein, wodurch mir viele Jahre dilettantischer Irrlichtelirerei erspart worden wären, gesellt sich nämlich noch das nicht minder herbe Bedauern, zu der von Ihnen gewünschten Empfehlung Ihres wirklich urvortrefflichen pädagogischen Werkes gar nicht berechtigt zu sein. Warum? fragen Sie. Weil ich mich, wie weit bedeutendere Celebritäten, durch alberne Gutmüthigkeit im Drange des Tagesverkehrs so häufig habe verleiten lassen, mein Zeugniss zu Gunsten so vieler mittelmässigen Publikationen dieser Gattung zu kompromittiren. Ihr System, noch mehr Ihre Methode, in welchen ein so geläutert kritischer Eklektizismus dominirt, dass alle Einwände, Ausstellungen von vornherein „abfallen“ müssen, überragen nicht nur die Arbeiten Ihrer Vorgänger um ein gutes Vierteljahrhundert, nein sie kassiren dieselben. Wohl hatte ich von dem Autor, als einem der wenigen Musikpädagogen, welche sich rühmen können, mit der ganzen Bildung ihrer Zeit bewaffnet zu sein, ein bedeutendes reifes Werk erwartet: die Vereinigung von so viel Gründlichkeit, Präzision, summarischer Tüchtigkeit und minutiöser Feinheit in Darlegung wie Lösung aller erdenklichen Probleme der Kunst des Klavierspieles hatte ich nicht erwartet.

Nächst Mathis Lussy's „Traité de l'expression musicale", insonderheit des fünften Kapitels, „de l'accentuation rhythmique", habe ich seit Jahren keine so erbauliche, befriedigende, von Anfang bis Ende hochinteressante Lektüre genossen. Ihre Theorie ist keine „graue", sie enthält die goldenste Praxis. Nehmen Sie meinen Glückwunsch zu dem fruchtbaren Ergebnisse Ihres vieljährigen Sinnens und Trachtens, welcher Glückwunsch sich natürlich auf alle diejenigen Lehrenden und Lernenden ausdehnt, welche von dem Erscheinen Ihrer „vergleichenden Klavierschule" so viel Gewinn ziehen, als es ihnen ihre Fähigkeiten erlauben.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster

H. v. Bülow.

Hamburger Nachrichten: „Es ist in unserer Zeit, die für Unterrichtszwecke im Pianofortespiel seit einigen Jahrzehnten Massen von bedeutenden oder geringeren Lehrwerken geliefert hat, eine äusserst schwierige Aufgabe, neue Methoden der Unterweisung zu erfinden und zu begründen, denn alles erdenkbare Gute und Nützliche ist schon gesagt worden. Der Verfasser des vorliegenden Werkes erhebt jedoch nicht den Anspruch, eine ganz neue Schule zu stiften und alles Vorausgegangene als unbrauchbar zu verwerfen, er beabsichtigt nur, in seinem Buche die einander widersprechenden Ansichten über die einzelnen Zweige der Klavier-Pädagogik und -Technik zusammenzustellen und den Lehrer event. Schüler auf die bequemste Weise mit den strittigen Problemen vertraut zu machen. Eine lange Praxis als Lehrer und die genaueste Bekanntschaft mit den Klavier-Lehrwerken ersten Ranges befähigen zur Erreichung des in vorrigem Satze angedeuteten Zweckes und die Durchsicht und Prüfung der theoretischen Entwickelungen, sowie der Noten-Materialien überzeugen, dass das Gewollte vollkommen erlangt ist und zwar nicht bloss in einer mechanischen Zusammenstellung der Hauptsätze früherer Methoden, sondern in der Scharfsinnigkeit und Ueberlegung eines denkenden Lehrmeisters, der mit dem auf theoretischen und praktischen Wege Gefundenen das vorhandene Lehrmaterial ergänzt und ihm auch Neues hinzufügt. Da das Buch schon im Konservatorium der Musik in Hamburg eingeführt ist, wurden ihm die ersten Wege der Verbreitung geöffnet; sie werden sich bald weiter ausdehnen, sowohl durch den Inhalt des Lehrwerkes selbst, als durch den angesehenen und beglaubigten Namen seines Verfassers." **A. F. Riccius.**

Musikalisches Wochenblatt, Leipzig: „Im Allgemeinen habe ich über den Text dieser Schule zu sagen, dass derselbe kurz und bündig, von logischer Schärfe, dabei leicht verständlich ist und stets den Nagel auf den Kopf trifft. Alles unnöthige Aesthetisiren ist vermieden, aus jeder Zeile spricht der vortreffliche Musiker und denkende Pädagog, aus jedem Worte Ernst und heilige Ueberzeugung. Der Verfasser stützt sich bei seinen Aussprüchen auf die Lehren alter und neuer Meister des Unterrichts, wie Ph. Em. Bach, Türk, A. E. Müller, Hummel, Kalkbrenner u. s. w., entwickelt aber dabei neue Ansichten, die sein eigenstes Eigen sind." **Aldorf.**

Pädagogischer Jahresbericht: „Das bedeutsamste Werk, was auf unserem Gebiete im letzten Jahre erschienen ist. Es wird voraussichtlich für längere Zeit seine Bedeutung behalten."